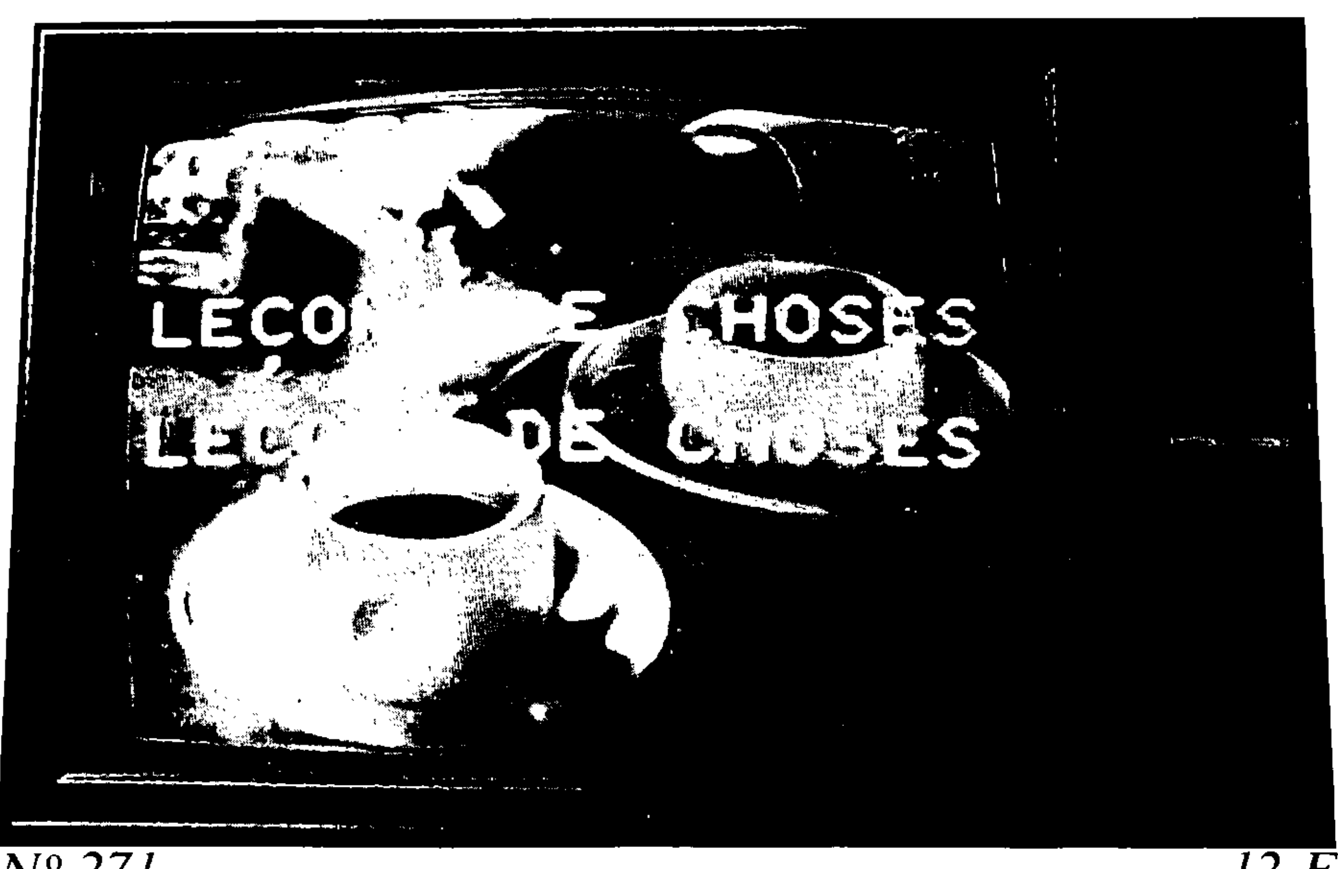
cahiers du CINEMA

Sur et sous la communication (Godard-Mieville)
Gilles Deleuze : Trois questions sur « Six fois deux »

La ligne générale
Le hors-cadre décide de tout
Les machines e(x)tatiques
Un rêve soviétique

Moi, Pierre Rivière ayant égorgé, etc. (Allio)
Notes de travail, critiques
Entretien avec Michel Foucault



N° 271 *12 F*

cahiers du
CINEMA

271 NOVEMBRE 1976

Nous nous excusons auprès de nos abonnés pour les erreurs et les retards dans l'envoi de notre numéro 270, erreurs et retards dûs à une défection technique de notre routeur.

Merci.

REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION ET ADMINISTRATION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.

SOUSCRIPTION

En juillet dernier, les **CAHIERS** lançaient une souscription qui devait les aider à sortir d'une grave crise financière. Notre objectif était de récolter la somme de 50 000 francs auprès de nos amis, de nos lecteurs et abonnés.

D'ores et déjà, nous pouvons dire que cet appel a été entendu puisque nous avons collecté la somme de 20 000 francs, plus un assez grand nombre d'abonnements à 100 francs.

Mais nous sommes encore loin d'avoir atteint l'objectif fixé.
Il nous faut assez vite trouver les quelque 30 000 francs qui pourraient nous aider à sortir d'une situation difficile.

Pour que leur travail continue, les **CAHIERS ONT BESOIN DE VOTRE AIDE !**



NOM ____________________

Adresse ____________________

Dons ____________________

Abonnement de soutien (300 F) ____________________

Abonnement normal (100 F) ____________________

Adresser toute correspondance (dons, chèques, abonnements) aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule Blanche, 75012 Paris.

— C.C.P. 7890-76 Paris —



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM .... Prénom ....

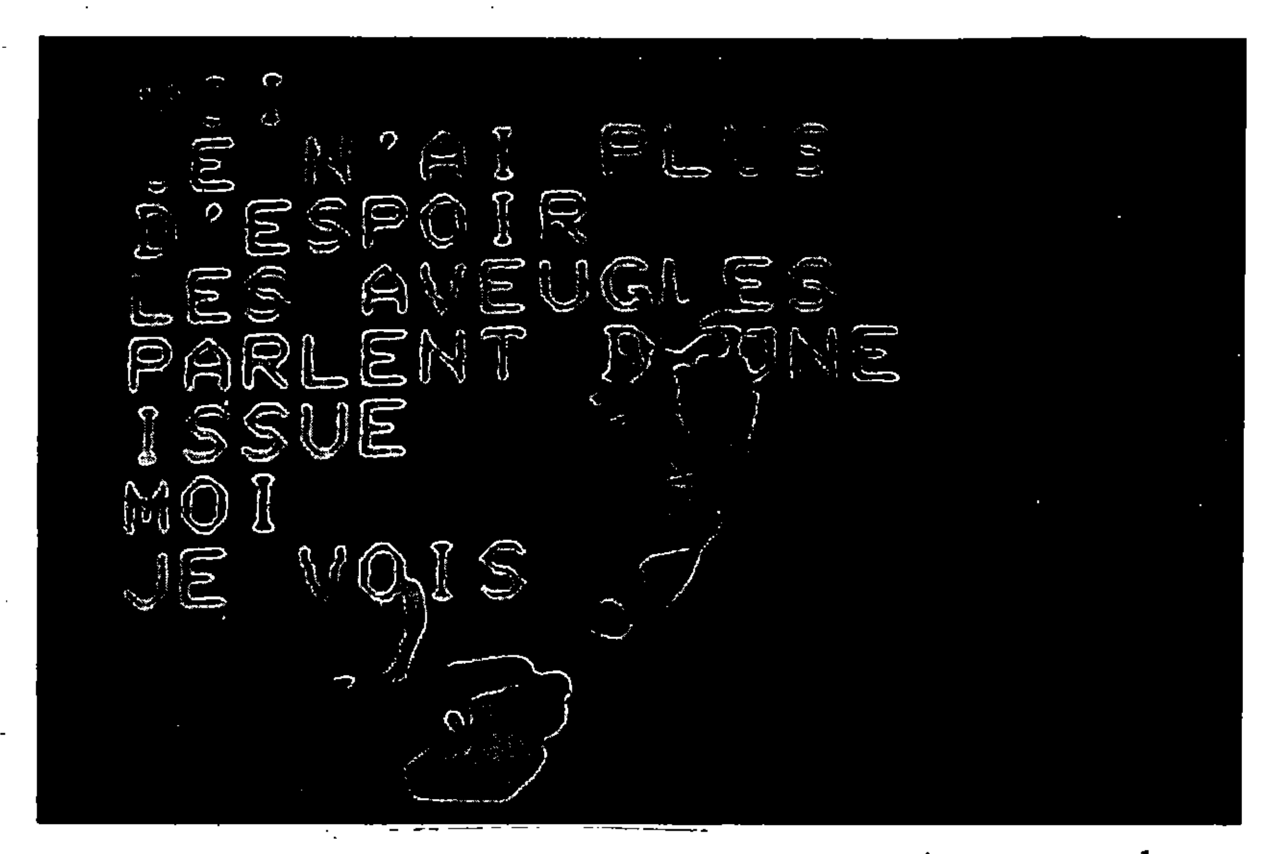
ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :
FRANCE : 85 F   ETRANGER : 90 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 75 F, ETRANGER : 80 F.

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 148 F   ETRANGER :160 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 140 F, ETRANGER : 156 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros .....   20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



A propos de
Sur et sous la communication

Trois questions sur Six fois deux

par
Gilles Deleuze

1) — Les Cahiers du Cinéma *vous demandent une interview, parce que vous êtes « philosophe » et que nous voudrions un texte en ce sens, mais surtout parce que vous aimez et admirez ce que fait Godard. Que pensez-vous de ses émissions récentes à la T.V. ?*

Comme beaucoup de gens j'ai été ému, et c'est une émotion qui dure. Je peux dire comment j'imagine Godard. C'est un homme qui travaille beaucoup, alors forcément il est dans une solitude absolue. Mais ce n'est pas n'importe quelle solitude, c'est une solitude extraordinairement peuplée. Pas peuplée de rêves, de fantasmes ou de projets, mais d'actes, de choses et même de personnes. Une solitude multiple, créatrice. C'est du fond de cette solitude que Godard peut être une force à lui tout seul, mais aussi faire à plusieurs du travail d'équipe. Il peut traiter d'égal à égal avec n'importe qui, avec des pouvoirs officiels ou des organisations, aussi bien qu'avec une femme de ménage, un ouvrier, des fous. Dans les émissions TV, les questions que pose Godard sont toujours de plain-pied. Elles nous troublent, nous qui écoutons, mais pas celui à qui il les pose. Il parle avec des délirants, d'une manière qui n'est ni celle d'un psychiatre, ni celle d'un autre fou ou de quelqu'un qui ferait le fou. Il parle avec des ouvriers, et ce n'est ni un patron, ni un autre ouvrier, ni un intellectuel, ni un metteur en scène avec des acteurs. Ce n'est pas du tout parce qu'il épouserait tous les tons, comme quelqu'un d'habile, c'est parce que sa solitude lui donne une grande capacité, un grand peuplement. D'une certaine manière, il s'agit toujours d'être bègue. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. On ne peut être un étranger généralement que dans une autre langue. Ici au contraire, il s'agit d'être, dans sa propre langue, un étranger. Proust disait que les beaux livres sont forcément écrits dans une sorte de langue étrangère. C'est la même chose pour les émissions de Godard ; il a même perfectionné son accent suisse à cet effet. C'est ce bégaiement créateur, cette solitude qui fait de Godard une force.

Parce que, vous le savez mieux que moi, il a toujours été seul. Il n'y a jamais eu de succès-Godard au cinéma, comme voudraient le faire croire ceux qui disent : « Il a changé, à partir de tel moment, ça ne va plus ». Ce sont souvent les mêmes qui le haïssaient depuis le début. Godard a devancé et marqué tout le monde, mais pas par des voies qui auraient été celles du succès, plutôt en continuant sa ligne à lui, une ligne de fuite active, ligne tout le temps brisée, en zig-zag, en souterrain. Reste que, pour le cinéma, on avait plus ou moins réussi à l'enfermer dans sa solitude. On l'avait localisé. Et voilà qu'il profite des vacances, d'un vague appel à la créativité, pour occuper la TV six fois deux émissions. C'est peut-être le seul cas de quelqu'un qui ne s'est pas fait avoir par la TV. D'habitude on a perdu d'avance. On lui aurait pardonné de placer son cinéma, mais pas de faire cette série qui change tant de choses à l'intérieur de ce qui touche le plus à la TV (interroger des gens, les faire parler, montrer des images venues d'ailleurs, etc.). Même s'il n'en est plus question, même si c'est étouffé. C'est forcé que beaucoup de groupes et d'associations se soient indignés : le communiqué de l'Association des journalistes reporters-photographes et cinéastes est exemplaire. Godard a au moins ravivé la haine. Mais il a montré aussi qu'un autre « peuplement » de la TV était possible.

II) — Vous n'avez pas répondu à notre question. Si vous aviez à faire un « cours » sur ces émissions... Quelles idées avez-vous perçues, ou

senties ? Comment feriez-vous pour expliquer votre enthousiasme ? On pourra toujours parler du reste ensuite, même si ce reste est le plus important.

Bien, mais les idées, avoir une idée, ce n'est pas de l'idéologie, c'est de la pratique. Godard a une belle formule : pas une image juste, juste une image. Les philosophes devraient dire aussi, et arriver à le faire : pas d'idées justes, juste des idées. Parce que des idées justes, c'est toujours des idées conformes à des significations dominantes ou à des mots d'ordre établis, c'est toujours des idées qui vérifient quelque chose, même si ce quelque chose est à venir, même si c'est l'avenir de la révolution. Tandis que « juste des idées », c'est du devenir-présent c'est du begaiement dans les idées, ça ne peut s'exprimer que sous forme de questions, qui font plutôt taire les réponses. Ou bien montrer quelque chose de simple, qui casse toutes les démonstrations.

En ce sens, il y a deux idées dans les émissions de Godard, qui ne cessent d'empiéter l'une sur l'autre, de se mélanger ou de se séparer segments par segments. C'est une des raisons pour lesquelles chaque émission est divisée en deux : comme à l'école primaire, les deux pôles, la leçon de choses et la leçon de langage. La première idée concerne le travail. Je crois que Godard ne cesse pas de mettre en question un schéma vaguement marxiste, qui a pénétré partout : il y aurait quelque chose d'assez abstrait, comme une « force de travail », qu'on vendrait ou qu'on achèterait, dans des conditions qui définiraient une injustice sociale fondamentale, ou au contraire établiraient un peu plus de justice sociale. Or Godard pose des questions très concrètes, il montre des images qui tournent autour de ceci : Qu'est-ce qu'on achète et qu'est-ce qu'on vend au juste ? Qu'est-ce que les uns sont prêts à acheter, et les autres, à vendre, qui n'est pas forcément la même chose ? Un jeune soudeur est prêt à vendre son travail de soudeur, mais pas sa force sexuelle en devenant l'amant d'une vieille dame. Une femme de ménage veut bien vendre des heures de ménage, mais ne veut pas vendre le moment où elle chante un morceau de l'Internationale, pourquoi ? Parce qu'elle ne sait pas chanter ? Mais si on la paie pour parler justement de ce qu'elle ne sait pas chanter ? Et inversement, un ouvrier d'horlogerie spécialisé veut être payé pour sa force horlogière, mais refuse de l'être pour son travail de cinéaste amateur, son « hobby » dit-il ; or les images montrent que dans les deux cas les gestes, dans la chaîne d'horlogerie et dans la chaîne de montage, sont singulièrement semblables, à s'y méprendre. Non, pourtant, dit l'horloger, il y a une grande différence d'amour et de générosité dans ces gestes, je ne veux pas être payé pour mon cinéma. Mais, alors, le cinéaste, le photographe qui, eux, sont payés ? Bien plus, qu'est-ce qu'un photographe à son tour est prêt à payer ? Dans certains cas il est prêt à payer son modèle. Dans d'autres cas il est payé par son modèle. Mais quand il photographie des tortures ou une exécution, il ne paie ni la victime ni le bourreau. Et quand il photographie des enfants malades, blessés ou qui ont faim, pourquoi ne les paie-t-il pas ?D'une manière analogue, Guattari proposait dans un congrès de psychanalyse que les psychanalysés soient payés non moins que les

psychanalistes, puisqu'on ne peut pas dire exactement que le psychanalyste fournisse un « service », il y a plutôt division de travail, évolution de deux types de travaux non parallèles : le travail d'écoute et de criblage du psychanalyste, mais aussi le travail de l'inconscient du psychanalysé. La proposition de Guattari ne semble pas avoir été retenue. Godard dit la même chose : pourquoi ne pas payer les gens qui écoutent la télévision, au lieu de les faire payer, puisqu'ils fournissent un véritable travail et remplissent à leur tour un service public ? La division sociale du travail implique bien que, dans une usine, soient payés le travail d'atelier, mais aussi celui des bureaux et celui des laboratoires de recherche. Sinon, pourquoi ne pas imaginer les ouvriers devant eux-mêmes payer les dessinateurs qui préparent leurs fabrications ? Je crois que toutes ces questions et beaucoup d'autres, toutes ces images et beaucoup d'autres, tendent à pulvériser la notion de force de travail. D'abord la notion même de force de travail isole arbitrairement un secteur, coupe le travail de son rapport avec l'amour, la création et même la production. Elle fait du travail une conservation, le contraire d'une création, puisqu'il s'agit pour lui de reproduire des biens consommés, et de reproduire sa propre force à lui, dans un échange fermé. De ce point de vue, il importe peu que l'échange soit juste ou injuste, puisqu'il y a toujours violence sélective d'un acte de paiement, et mystification dans le principe même qui nous fait parler d'une force de travail. C'est dans la mesure où le travail serait séparé de sa pseudo-force que les flux de production très différents, non parallèles, de toutes sortes, pourraient être mis en rapport direct avec des flux d'argent, indépendamment de toute médiation par une force abstraite.

Je suis encore plus confus que Godard. Tant mieux, puisque ce qui compte, ce sont les questions que pose Godard et les images qu'il montre, et le sentiment possible du spectateur que la notion de force de travail n'est pas innocente, et qu'elle ne va pas du tout de soi, même et surtout du point de vue d'une critique sociale. Les réactions du P.C., ou de certains syndicats aux émissions de Godard, s'expliquent autant par là que par d'autres raisons encore plus visibles (il a touché à cette notion sainte de force de travail...). Et puis, il y a la deuxième idée, qui concerne l'information. Car là aussi, on nous présente le langage comme essentiellement informatif, et l'information, comme essentiellement un échange. Là aussi on mesure l'information avec des unités abstraites. Or il est douteux que la maîtresse d'école, quand elle explique une opération ou quand elle enseigne l'orthographe, transmette des informations. Elle commande, elle donne plutôt des mots d'ordre. Et l'on fournit de la syntaxe aux enfants comme on donne des instruments aux ouvriers, pour produire des énoncés conformes aux significations dominantes. C'est bien littéralement qu'il faut comprendre la formule de Godard, les enfants sont des prisonniers politiques. Le langage est un système de commandements, pas un moyen d'information. A la TV : « maintenant on va s'amuser... et bientôt les nouvelles... » En fait, il faudrait renverser le schéma de l'informatique. L'informatique suppose une information théorique maximale ; puis à l'autre pôle, elle met le pur bruit, le brouillage ; et entre les deux, la redondance, qui diminue l'information, mais

lui permet de vaincre le bruit. C'est le contraire : en haut, il faudrait mettre la redondance comme transmission et répétition des ordres ou commandements : en dessous l'information comme étant toujours le minimum requis pour la bonne réception des ordres ; et en dessous encore ?? Eh bien, il y aurait quelque chose comme le silence, ou bien comme le bégaiement, ou bien comme le cri, quelque chose qui filerait sous les redondances et les informations, qui ferait filer le langage, et qui se ferait entendre quand même. Parler, même quand on parle de soi, c'est toujours prendre la place de quelqu'un, à la place de qui on prétend parler, et à qui on refuse le droit de parler. Séguy est bouche ouverte pour transmettre des ordres et des mots d'ordre. Mais la femme à l'enfant mort est bouche ouverte aussi. Une image se fait représenter par un son, comme un ouvrier par son délégué. Un son prend le pouvoir sur une série d'images. Alors comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leur valeur de lutte contre le pouvoir ? C'est sans doute cela, être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite.

C'est « juste » deux idées, mais deux idées c'est beaucoup, c'est énorme, ça contient beaucoup de choses et d'autres idées. Donc Godard met en question deux notions courantes, celle de force de travail et celle d'information. Il ne dit pas qu'il faudrait donner de *vraies* informations, ni qu'il faudrait *bien* payer la force de travail (ce serait des idées justes). Il dit que ces notions sont très louches. Il écrit FAUX à côté. Il a dit depuis longtemps qu'il souhaitait être un bureau de production plutôt qu'un auteur, et être directeur d'actualités télévisées, plutôt que cinéaste. Evidemment il ne voulait pas dire qu'il souhaitait produire ses propres films, comme Verneuil ; ni prendre le pouvoir à la TV. Plutôt faire une mosaïque des travaux, au lieu de les mesurer à une force abstraite ; plutôt faire une juxtaposition des sous-informations, de toutes les bouches ouvertes, au lieu de les rapporter à une information abstraite prise comme mot d'ordre.

III) — Si c'est là les deux idées de Godard, est-ce qu'elles coïncident avec le thème constamment développé dans les émissions, « images et *sons » ? La leçon de choses, les images, renverraient aux travaux, la leçon de mots, les sons, renverraient aux informations ?*

Non, la coïncidence n'est que partielle : il y a forcément aussi de "information dans les images, et du travail dans les sons. Des ensembles quelconques peuvent et doivent être découpés de plusieurs manières qui ne coïncident que partiellement. Pour essayer de reconstituer le rapport image-son d'après Godard, il faudrait raconter une histoire très abstraite, avec plusieurs épisodes, et s'apercevoir à la fin que cette histoire abstraite, c'était le plus simple et le plus concret en un seul épisode.

1) Il y a des images, les choses mêmes sont des images, parce que les images ne sont pas dans la tête, dans le cerveau. C'est au contraire le cerveau qui est une image parmi d'autres. Les images ne cessent pas

d'agir et de réagir les unes sur les autres, de produire et de consommer. Il n'y a aucune différence entre les *images*, les *choses* et le *mouvement*.

2) Mais les images ont aussi un *dedans* ou certaines images ont un dedans et s'éprouvent du dedans. Ce sont des sujets (cf. les déclarations de Godard sur *Deux ou trois choses que je sais d'elle* dans le recueil publié par Belfond pp. 393 sq.). Il y a en effet un *écart* entre l'action subie par ces images et la réaction exécutée. C'est cet écart qui leur donne le pouvoir de stocker d'autres images, c'est-à-dire de percevoir. Mais ce qu'elles stockent, c'est seulement ce qui les intéresse dans les autres images : percevoir, c'est soustraire de l'image ce qui ne nous intéresse pas, il y a toujours *moins* dans notre perception. Nous sommes tellement remplis d'images que nous ne voyons plus celles du dehors pour elles-mêmes.

3) D'autre part, il y a des images sonores qui ne semblent avoir aucun privilège. Ces images sonores, ou certaines d'entre elles, ont pourtant un *envers* qu'on peut appeler comme on voudra, idées, sens, langage, traits d'expression, etc. Par là les images sonores prennent un pouvoir de contracter ou de capturer les autres images ou une série d'autres images. Une voix prend le pouvoir sur un ensemble d'images (voix de Hitler). Les idées, agissant comme des mots d'ordre, s'incarnent dans les images sonores ou les ondes sonores et disent ce qui doit nous intéresser dans les autres images : elles dictent notre perception. Il y a toujours un « coup de tampon » central qui normalise les images, en soutrait ce que nous ne devons pas percevoir. Ainsi se dessinent, à la faveur de l'écart précédent, comme deux courants en sens contraire : l'un qui va des images extérieures aux perceptions, l'autre qui va des idées dominantes aux perceptions.

4) Donc nous sommes pris dans une chaîne d'images, chacun à sa place, chacun étant lui-même image, mais aussi dans une trame d'idées agissant comme mots d'ordre. Dès lors l'action de Godard, « images et sons », va à la fois dans deux directions. D'une part restituer aux images extérieures leur plein, faire que nous ne percevions pas moins, faire que la perception soit égale à l'image, faire rendre aux images tout ce qu'elles ont ; ce qui est déjà une manière de lutter contre tel ou tel pouvoir et ses coups de tampon. D'autre part défaire le langage comme prise de pouvoir, le faire bégayer dans les ondes sonores, décomposer tout ensemble d'idées qui se prétendent des idées « justes » pour en extraire « juste » des idées. Peut-être est-ce deux raisons parmi d'autres, pour lesquelles Godard fait un usage si nouveau du *plan fixe*. C'est un peu comme certains musiciens actuels : ils instaurent un plan fixe sonore grâce auquel *tout* sera entendu dans la musique. Et quand Godard introduit à l'écran un tableau noir sur lequel il écrit, il n'en fait pas un objet à filmer, il fait du tableau noir et de l'écriture un nouveau moyen de télévision, comme une substance d'expression qui a son propre courant, par rapport à d'autres courants sur l'écran.

Toute cette histoire abstraite en quatre épisodes a un aspect science-fiction. C'est notre réalité sociale aujourd'hui. Il y a quelque chose de

curieux, c'est que cette histoire coïncide sur un certain nombre de points avec ce que Bergson disait dans le premier chapître de *Matière et Mémoire*. Bergson passe pour un philosophe sage, et qui a perdu sa nouveauté. Ce serait bien que le cinéma ou la télévision la lui redonnent (il devrait être au programme de l'I.D.H.E.C., peut-être y est-il). Le premier chapitre de *Matière et Mémoire* développe une étonnante conception de la photo et du mouvement de cinéma dans leurs rapports avec les choses : « la photographie, si photographie il y a, est déjà prise, déjà tirée dans l'intérieur même des choses et pour tous les points de l'espace...etc. » Ce n'est pas dire que Godard soit bergsonien. Ce serait plutôt l'inverse, même pas Godard qui renouvelle Bergson, mais qui en trouve des morceaux sur son chemin en renouvelant la télévision.

IV) - *Mais pourquoi y a-t-il toujours « deux » chez Godard ? Il faut qu'il y ait deux pour qu'il y ait trois... Bon, mais quel est le sens de ce 2, de ce 3 ?*

Vous faites semblant, vous êtes les premiers à savoir que ce n'est pas ainsi. Godard n'est pas un dialecticien. Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. La philosophie est encombrée de discussions sur le jugement d'attribution (le ciel est bleu) et le jugement d'existence (Dieu est), leurs réductions possibles ou leur irréductibilité. Mais c'est toujours le verbe être. Même les conjonctions sont mesurées au verbe être, on le voit bien dans le syllogisme. Il n'y a guère que les Anglais et les Américains pour avoir libéré les conjonctions, pour avoir réfléchi sur les relations. Seulement quand on fait du jugement de relation un type autonome, on s'aperçoit qu'il se glisse partout, qu'il pénètre et corrompt tout : le ET n'est même plus une conjonction ou une relation particulières, il entraîne toutes les relations, il y a autant de relations que de ET, le ET ne fait pas seulement basculer toutes les relations, il fait basculer l'être, le verbe... etc. Le ET, « et... et... et... », c'est exactement le bégaiement créateur, l'usage étranger de la langue, par opposition à son usage conforme et dominant fondé sur le verbe être.

Bien sûr, le ET, c'est la diversité, la multiplicité, la destruction des identités. La porte de l'usine n'est pas la même, quand j'y entre, et puis quand j'en sors, et puis quand je passe devant, étant chômeur. La femme du condamné n'est pas la même, avant et après. Seulement la diversité ou la multiplicité ne sont nullement des collections esthétiques (comme quand on dit « un de plus », « une femme de plus »...), ni des schémas dialectiques (comme quand on dit « un donne deux qui va donner trois »). Car dans tous ces cas, subsiste un primat de l'Un, donc de l'être, qui est censé devenir multiple. Quand Godard dit que tout se divise en deux, et que, le jour, il y a le matin *et* le soir, il ne dit pas que c'est l'un ou l'autre, ni que l'un devient l'autre, devient deux. Car la multiplicité n'est jamais dans les termes, en quelque nombre qu'ils soient, ni dans leur ensemble ou la totalité. La multiplicité est précisément dans le ET, qui n'a pas la même nature que les éléments ni les ensembles.

Ni élément ni ensemble, qu'est-ce que c'est, le ET ? Je crois que c'est la force de Godard, de vivre et de penser, et de montrer le ET d'une manière très nouvelle, et de le faire opérer activement. Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. « Les gens forts, ce n'est pas ceux qui occupent un camp ou l'autre, c'est la frontière qui est puissante ». Giscard d'Estaing faisait une constatation mélancolique dans la leçon de géographie militaire qu'il donnait récemment à l'armée : plus les choses s'équilibrent au niveau des grands ensembles, entre l'Ouest et l'Est, U.S.A. - U.R.S.S., entente planétaire, rendez-vous orbitaux, police mondiale, etc., plus elles se « déstabilisent » du Nord au Sud, Giscard cite l'Angola, le Proche-Orient, la résistance palestinienne, mais aussi toutes les agitations qui font « une déstabilisation régionale de la sécurité », les détournements d'avions, la Corse... Du Nord au Sud, on rencontrera toujours des lignes qui vont détourner les ensembles, un ET, ET, ET qui marque chaque fois un nouveau seuil, une nouvelle direction de la ligne brisée, un nouveau défilé de la frontière. Le but de Godard : « voir les frontières », c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. Le condamné *et* sa femme. La mère *et* l'enfant. Mais aussi les images *et* les sons. Et les gestes de l'horloger quand il est à sa chaîne d'horlogerie *et* quand il est à sa table de montage : une frontière imperceptible les sépare, qui n'est ni l'un ni l'autre, mais aussi qui les entraîne l'un et l'autre dans une évolution non-parallèle, dans une fuite ou dans un flux où l'on ne sait plus qui poursuit l'autre ni pour quel destin. Toute une micro-politique des frontières, contre la macro-politique des grands ensembles. On sait au moins que c'est là que les choses se passent, à la frontière des images et des sons, là où les images deviennent trop pleines et les sons trop forts. C'est ce que Godard a fait dans 6 fois 2 : 6 fois entre les deux, faire passer et faire voir cette ligne active et créatrice, entraîner avec elle la télévision.

Gilles DELEUZE



LA LIGNE GÉNÉRALE

Pourquoi publier dans le dernier numéro des *Cahiers* un article de S.M.E. sur la quatrième dimension au cinéma, et ici même plusieurs textes sur *La Ligne Générale?* Sûrement pas, une fois encore, pour revenir sur, faire retour à, réinterroger Eisenstein. Mais pas non plus pour le tirer à nous, tenter de voir en quoi il nous importe aujourd'hui, en quoi il est ou non notre contemporain, Plutôt pour chercher, à travers *La Ligne Générale*, en quoi notre propre présent nous importe, en quoi *nous* sommes contemporains de certaines questions qu'il charrie : sur la pornographie et l'obscénité, la maîtrise et le jeu, la loi et la perversion, l'art et le pouvoir.

Le hors-cadre décide de tout
par Jean Narboni

Il y a trois ou quatre ans, alors que je n'avais pas revu ce film depuis longtemps, j'ai assisté à une projection de *La Ligne Générale*. J'en avais éprouvé un malaise intense, proche aussi de la colère, à quelque chose qui m'y aveuglait d'une criante incongruité, d'un j'menfoutisme ludique, d'une obscénité. Il me paraissait extravagant que l'on ait pu aussi longtemps parler de ce délire machinique (et qu'on continue de le faire) en termes d'ample poème lyrique, de chanson de gestes paysanne et d'amour infini du peuple [1]. A l'époque (certain travail du deuil à l'égard de la Chine n'était pas terminé), j'avais mis cette gêne au compte du seul contenu du film, pour ce qui y transparaissait crûment d'une politique soviétique dont la Chine représentait alors (et pas pour moi seul aux *Cahiers*) le positif exact : primat de la machine sur l'homme, du développement des forces productives sur la révolutionnarisation des rapports de production, exploitation de la campagne par la ville, absence de ligne de masse, imposition par en haut du socialisme... Mais cela ne suffisait pas, quelque chose résistait à cette réduction dont je percevais bien qu'il devait tenir à un supplément d'écriture. J'avais beau tenter de tirer le film du côté d'un certain « grotesque », d'un bricolage carnavalesque ou d'une parodie basse, je pouvais bien me reporter aux textes d'Eisenstein et comprendre que ce qui l'avait mû dans la fabrication du film était la passion de pratiquer une discordance généralisée entre « la matière à représenter » et la façon de la représenter (rendre pathétique une écrémeuse en fer-blanc, érotiser les noces d'une vache, filmer le chariot d'une machine à écrire de bureaucrate comme le pont roulant d'une grandiose construction industrielle, faire pleurer avec la mort d'un taureau), rien n'y faisait. Je ne pouvais me déprendre de la conviction que quelque part, quelqu'un, de façon infiniment retorse, se moquait, s'amusait aux dépens... de qui? En tout cas pas de la commande idéologique, des thèmes politiques, qui me paraissaient, eux, pris très au sérieux. Cette hilarité folle et silencieuse qui accompagnait le film était liée à un *discours de maître*. Discours de maître, c'est-à-dire qui s'en remet au *savoir de l'esclave* de produire un plus-de-jouir qui ne satisfait le sujet qu'à soutenir la réalité du seul fantasme [2]. Et l'esclave, en l'occurrence, ne pouvait être que ceux dont ce maître entendait réaliser l'éducation : les paysans russes de 1929 et les spectateurs du film, soit, le jour de cette projection, moi-même.

1. Rivette et moi-même dans *Montage*, in *Cahiers du cinéma*, n° 210, mars 1969, pp. 16 à 35, débat complètement commandé par la problématique de la production textuelle, de l'écriture matérialiste etc.

2. Cf. *Radiophonie*, in *Scilicet* 2/3, p. 97.

Lorsque le 17 janvier 1930, avant que la police n'interdise une projection de *La Ligne Générale*, Eisenstein tient une conférence à la Sorbonne, les rédacteurs de la revue *Documents* sont là. Georges Bataille, à la fin d'un article intitulé *Les Écarts de la nature*[3], rapporte l'intention exprimée par S.M.E. au cours de cette conférence de réaliser prochainement l'expression de la dialectique matérialiste par les formes (S.M.E. a annoncé son projet jamais réalisé de tirer un film du *Capital*). Bataille souligne la valeur de révélation que pourrait avoir pareille réalisation, il insiste sur le pouvoir qu'elle aurait de « *décider des réactions humaines les plus élémentaires, partant les plus conséquentes* ». Mais sur quoi porte le reste de l'article ? Sur l'analyse (dont le prétexte est un livre consacré à divers phénomènes aberrants, prodiges, monstres, etc.) de l'effet de malaise comique, malaise lui-même lié à une séduction profonde, provoqué par ces écarts de la nature. A un moment, Bataille fait cette remarque étonnante : dans ce qu'on pourrait appeler une dialectique des formes, les monstres sont dans une position d'écart maximal à la régularité géométrique naturelle, mais l'impression d'incongruité agressive qu'ils suscitent est susceptible de se manifester en présence de n'importe quelle figure individuelle. *En ce sens, toute figure individuelle peut être dite, à quelque degré, un monstre*. Viennent alors illustrer cette affirmation des références à certaines images composites, d'une régularité géométrique parfaite, obtenues par impressions successives de visages sur une même plaque photographique, images composites dont Bataille écrit qu'elles seraient en quelque sorte l'incarnation de l'Idée platonicienne (belle nécessairement, mais dès lors réduite à la simple définition d'une *commune mesure*).

3. Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome I, p. 228.

La référence de Bataille à Eisenstein, en fin d'article, apparaît alors dans sa dimension d'extraordinaire intuition : de tous les cinéastes en effet, Eisenstein a sans doute été celui qui a éprouvé de la façon la plus aiguë le sentiment que n'importe quelle forme avait quelque chose d'aberrant et de monstrueux, que tout ce qui était dans la nature était dans une certaine mesure *aussi un écart de la nature*, que toute figure procédait d'une défiguration. Le seul en tout cas à en avoir fait le constant ressort de son écriture. Ecriture qui peut être dite perverse, non pas parce qu'elle serait antinaturaliste, mais bien *contre-nature*, et pas seulement dans son montage disséquant, chirurgical, mais à la prise de vue aussi bien, dans le choix des grosseurs de plan ou des angles, dans la disposition des figures ou la graphie des mouvements, la singularisation extrême des visages et des corps, l'accentuation dans chaque plan du plus discret élément signifiant. Et sans doute, plus que dans aucun autre film (on verra pourquoi) dans *La Ligne Générale*. Il faut écouter, dans *La Centrifugeuse et le Graâl*[4], monter l'horreur de cette non-indifférente nature, la jouissance à énumérer les artifices par lesquels elle a été forcée, déjouée, retournée : choses mises *hors d'elles-mêmes* par le montage « extatique », utilisation d'un objectif à courte focale pour les faire « *sortir des contours de volumes et de formes que* leur prescrit la nature », usage « *débordant des* normes pondérées » du « super-gros plan » et du plan « super-général ». Tourbillon moléculaire d'éléments arrachés à une figure unique, dispersés et s'assemblant en de nouvelles figures inconvenantes, mise des choses dans *tous leurs états*, mais aussi du spectateur hors de son assiette ou de ses gonds, mise en écarts généralisée.

4. *La centrifugeuse et le Graâl*, in *La non-indifférente naturell*, col. 10/18, p. 103.

Que reste-t-il alors de la commune mesure, la régularité, l'idée, la beauté géométrique ? Dans la référence de Bataille aux images composites, on a vu que l'idée, loin d exister d'abord inaltérée, n'était elle-même que le produit de tous les visages constituants, qu'elle survenait *après*. Cela pourrait s'accorder avec les thèses d'Eisenstein sur la production du sens sous l'effet de la colli-



S.M. Eisenstein

Marfa Lapkina



sion et de la déflagration des images. Et quel que soit notre scepticisme quant à la croyance d'Eisenstein dans le montage intellectuel et la production de concepts par le jeu d'un entrechoquement de plans, il semble impossible, *en tout état de choses*, d'analyser sérieusement les films d'Eisenstein sans prendre en considération la *question du sens*. Impossible de ne voir dans ces films que de pures intensités asignifiantes, l'annulation consomptive ou la volatilisation du sens dans l'emportement d'une perversion d'écriture. Tout simplement parce qu'il n'y a pas, il n'y a jamais chez Eisenstein, « en plan d'ensemble », quelque chose comme le thème idéologique, la macrosignification, ou la commande politique, et secondairement, « en gros plan », leur annulation ou leur subversion, mais l'entrelacement et co-présence constants du plus singulier et du plus général, du concret et de l'abstrait, etc. Il faut prendre au sérieux Eisenstein quand il s'acharne à distinguer les « ténèbres de la cathédrale » de « la cathédrale enténébrée », quand il dit que la tristesse en général n'existe pas, mais qu'elle est toujours concrète, thématique, ou que chez lui « *la perception imagée du thème et la cristallisation progressive de l'idée (de la thèse) en formule se lient et se forgent simultanément*[5] ».

5. *Le cheminement de l'invention*, in *Réflexions d'un cinéaste*, Ed. de Moscou, p. 51.

J'ai dit tout à l'heure que, de tous les films d'Eisenstein, *La Ligne Générale* était celui où se trouvait le plus intensément traduit le sentiment d'une *monstruosité* intrinsèque, essentielle à n'importe quelle figure individuelle, celui où se déchaînait à fonds perdus l'entreprise de défiguration extatique dont il n'a cessé de se réclamer. Et cela, selon moi, en raison même de ce qu'il appelle le thème ou le sujet du film, dont les effets de comique agressif et souvent obscène qu'il en tire sont justement la preuve filmée — paradoxale seulement en apparence — du très grand sérieux avec lequel il l'aborde. Ce thème, on peut bien dire, comme l'auteur le fait lui-même, que la ligne autour de laquelle il s'ordonne (se désordonne serait mieux dire), est celle du XIVe Congrès du P.C. (b), de collectivisation et de mécanisation dans les campagnes. Mais plus essentiellement sans doute, pour lui, c'est celle d'un *bouleversement intégral de l'ordre naturel des choses*. Un ordre naturel qui ne se limite pas à ce qu'il appelle, « l'éternelle terre russe », mais comprend aussi bien ce qu'il désigne, après Marx, comme une « idiotie de la vie paysanne », idiotie que les cartons introductifs du film, loin de l'historiser, enfoncent dans un passé immémorial. Dans *La Ligne Générale*, le passage de la nature à la culture, passage conçu par S.M.E. comme *violence contre-naturelle*, de thème diffus ou marginal qu'il est dans *La Grève* ou *Ivan le Terrible*, devient le sujet du film. Il faut éprouver, dans deux courts textes consacrés à ce film[6], l'exultation ivre qui l'emporte à énumérer les désordres, agressions et profanations dont il se sait l'auteur et le chantre : saisir le spectateur abasourdi par les cheveux, conquérir la terre et la retourner, s'en rendre maître dans la sueur et le sang, la défigurer en métamorphosant son visage « éternel » par la « féroce pression de l'industrialisation », *croiser* le moujik et la science pour donner naissance à une nouvelle espèce d'homme, améliorer en laboratoire les races de bétail, en créer de nouvelles, faire lever du seigle sur la neige (Mitchourine, Lyssenko ne sont pas loin...). Dernière jouissance enfin, celle-là suprême, *dompter* le soleil, en transformant le « mois de septembre aigrelet » du tournage en « torride après-midi de juillet » sur l'écran (est-ce Trotski qui disait, quelques années auparavant : « Et si le soleil est bourgeois, nous arrêterons le soleil ? »).

6. *Journées d'exaltation pour la sortie du film* La Ligne Générale et *Une expérience accessible à des millions*, in *Au-delà des étoiles*, col. « Cahiers du cinéma », Ed. 10/18, pp. 51 à 60.

Greffes, croisements, hybridations : délire d'une raison entée sur une matière opaque (corps paysans + nature). Vous ne trouvez pas que S.M.E., sur la photo de couverture de *La Non-indifférente nature*, a un petit air de Dr Frankenstein ? (voir p. 16).

Là où c'était le cloaque, l'implacable ronde de tracteurs courbant la terre éventrée doit advenir : ce pourrait être le résumé d'un certain parcours de *La Ligne Générale*, différemment mais aussi intensément diffracté en plan

moyen, en plan d'ensemble et en gros plan. D'abord le commencement sans commencement, le début du film qui sait et dit n'en être pas un : l'insondable arriération paysanne venant du fond des temps, le louche clair-obscur mêlant l'homme à la bête en une promiscuité pré-symbolique, hors langage, hors inceste. Puis le lent écrémage du peuple, la montée en surface de deux figures élues, Marfa, « l'héroïne positive » au visage de savon, aux mines clownesques de Gelsomina, et le bloc laiteux congelé du jeune komsomol. Enfin, l'arrivée des thérapeutes, des pédagogues, des représentants en socialisme venus de la ville méduser les masses de l'efficacité prodigieuse de leurs machines, venus les faire rêver de centrifugeuses, de mangeoires à la danoise, de concours de ponte, de fermes collectives, de multiplication de tracteurs. Insémination artificielle, accomplissement de désir sous forme d'innombrables petits veaux ou de porcelets. *Croisement* (le mot est de S.M.E.) tératologique de l'homme, de la machine et de la bête, toujours violemment érotisé. Prenons l'exemple des bêtes. On sait que la métaphore animale de l'humain est fréquente chez S.M.E., pas forcément négativante d'ailleurs. Elle peut être figurée directement, comme dans la séquence de la boucherie à la fin de *La Grève* (le capital assomme les ouvriers comme des bœufs) ou celle de la pègre (plans de guenon, de chouette montés sur les visages de provocateurs surnommés... la Guenon, la Chouette, etc.). Elle peut être suggérée sans être inscrite, c'est-à-dire filmée à la lettre (le couple de vieux paysans hébété de fatigue dans *La Ligne* et tirant une infâme araire = travailler comme des bœufs ou des chevaux). Mais si de telles figures substitutives sont fréquentes dans *La Ligne générale* (je n'insiste pas sur la plus énorme, celle des noces du taureau, où l'équivoque est interminablement, jouissivement maintenue quant à savoir qui, de la vache ou des jeunes filles également parées, fleuries, sera la mariée), plus diffusément et sans doute plus profondément, il se dégage à l'égard de la masse des paysans dans ce film le sentiment complexe que résume dans sa sécheresse l'expression : *ils sont comme des bêtes*. Soit un mélange d'attirance méfiante (ils sont obscurs, insondables, mûs par d'imprévisibles impulsions) et d'attendrissement bonhomme (un rien les amuse). Voyez comme ils obéissent au froncement de sourcil de l'ingénieur agronome à tête de Lénine et restituent docilement l'argent dérobé l'instant d'avant, dans une ruée agressive, à la caisse de la coopérative, voyez comme ils ont entendu le « couchez ! », comme ils s'ébattent joyeusement sous les flots de lait et gambadent à la remise en marche du tracteur. Inquiétude, amusement, attirance équivoque.

J'ai l'air d'exagérer, mais non. Il faut lire, dans l'essai de Robert Linhart, *Lénine, les paysans, Taylor*[7], certains passages de l'écrivain « prolétarien » Gorki dans *Le Paysan russe*, pour comprendre ce qu'était dans la décennie qui a suivi la Révolution de 1917, l'attitude de l'intelligentsia citadine socialiste, mais aussi de beaucoup de cadres de l'appareil soviétique à l'égard de la paysannerie (pas des koulaks, c'est trop facile, mais des masses paysannes pauvres) : hostilité apeurée devant ces hordes ignares, renversement simple de la vénération mystique des populistes à la fin du XIX[e] siècle. Eisenstein n'est pas étranger à cette pensée, et son écriture, pour différenciante et excessive qu'elle soit, en porte la marque. Il me paraît en ce sens difficile de voir dans *La Ligne Générale* la moindre trace de cette « ethnographie amoureuse » notée par Barthes, dans *Le Cuirassé Potemkine*, à l'égard du prolétariat des villes. Le personnage de Marfa n'infirme pas cela, elle est d'emblée, scénographiquement et morphologiquement, détachée du reste des figurants et, pendant le film, ne traite et n'a de rapports qu'avec ceux d'ailleurs : l'ingénieur agronome, l'ouvrier et les bureaucrates de la ville, le tractoriste à veste de cuir.

7. *Editions du Seuil*, col. Combats.

En fin de compte, il n'y a que deux manières de positiver *La Ligne Générale*,

aujourd'hui, pour peu qu'on soit d'accord sur le fait que la politique stalinienne à l'égard des campagnes dont le film est contemporain n'a pas été précisément démocratique. La première consiste à jouer l'artiste Eisenstein contre le pouvoir et la commande politique, et chez Eisenstein lui-même ce qu'il fait contre ce qu'il dit (ses textes seront alors dits ou bien mensongers : il en rajoute dans la foi socialiste pour couper court aux accusations de formalisme, ou dénégatifs : il « y croit » vraiment mais son écriture filmique en sait plus que lui). Il y a bien commande politique, mais la puissance signifiante, la perversion, la parodie, le jeu du gros plan et l'extrême singularisation des figures subvertissent le dogme et l'émiettent. C'est ce que fait Pascal Bonitzer dans ce même numéro, brillamment, et je crois avoir dit en quoi je n'étais pas d'accord.

L'autre manière est celle d'un spécialiste de S.M.E., François Albéra, dans un texte non publié en France, mais paru dans la revue grecque *Synchronos*[8], à mon avis celle-là complètement fantastique. Il y aurait d'un côté le brutal Staline qui méprisait les paysans et les opprimait, et le bon Lénine qui, lui, voyait juste à leur endroit. Et S.M.E. aurait fait avec *La Ligne Générale* un film profondément léniniste, c'est-à-dire en désaccord avec la ligne du Parti à l'époque et c'est pour cela qu'il a été critiqué. L'inconvénient de cette thèse, outre que l'opposition tranchée des deux dirigeants politiques quant à la paysannerie a quelque chose d'édifiant à quoi rien d'aussi simpliste n'a correspondu dans la réalité, c'est que l'image d'un Eisenstein maintenant pieusement le flambeau de la pensée léniniste en 1929 ressemble à s'y méprendre aux histoires de revenants dont l'althussérisme est coutumier (l'économisme de la IIe Internationale venant hanter les nuits de la IIIe dans *Réponse à John Lewis*...), Albéra s'efforce de repérer les séquences du film où la dictature du Parti n'est pas valorisée, mais où s'exerce une réelle autonomie de pensée et d'action des masses. Il en voit l'exemple-type dans la séquence de la réparation du tracteur, illustration en quelque sorte, d'un « compter sur ses propres forces ». C'est là, à mon avis, un exemple typique de lecture du film en plan d'ensemble. Dans cette scène, les paysans sont aussi passifs et spectateurs qu'ailleurs, la réparation est le fait du tractoriste à veste de cuir, mais il y a surtout, pour S.M.E., matière à un moment extrêmement sexualisé de comique « bouffon » de déplacement et de contamination homme-machine, le tractoriste grimpe sur le tracteur, et de multiples plans sous des angles différents le saisissent copulant avec lui en des postures grotesques, en même temps qu'il nettoie bielles et pistons avec les bouts de tissu dont Marfa se dépouille progressivement. Après quoi les spectateurs-paysans exultent[9].

Il faut insister sur cet aspect du film : film de propagande sans doute, mais dont l'économie est celle d'un film *publicitaire* (on sait que le pouvoir soviétique commandait à ses artistes, cinéastes, plasticiens, des films publicitaires pour lui-même, ses organismes d'Etat, ses magasins...). Le mode d'adhésion des paysans aux idées de collectivisation, de mécanisation, etc., est figuré exactement comme celui d'acheteurs potentiels, d'abord sceptiques (bien sûr déterminés par leurs « besoins objectifs », mais ça c'est le Parti ou Moulinex qui le sait *avant* eux), puis soudainement séduits par le fonctionnement miraculeux des machines qu'on leur propose. L'exemple célèbre de la séquence de l'écrémeuse est à cet égard éclairant. Survenant juste après celle de la procession et des prières pour la pluie, elle est bien entendu censée en constituer l'antithèse parfaite : opposition du fanatisme moutonnier et de la prise de conscience collective, de l'impuissance dérisoire des popes et de la religion à l'efficacité rationnelle de la machine, et même, S.M.E. le souligne, du cinéma ancien, « joué », « théâtral », où l'extase est liée à la gesticulation des acteurs, au cinéma « nouveau », « pur », où elle est obtenue par des moyens « spécifiquement » filmiques. Le cinéaste dit bien qu'il s'agit d'un « triomphe

8. *Synchronos Kinimatographos*, n° 11, 76.

9. Le déshabillage du tractoriste et de Marfa a été interprété de diverses façons : ironisation et ruine de la parade des spécialistes, abandon, avec la défroque paysanne, des idées arriérées, etc. J'en propose une autre : dépouiller la paysannerie pour assurer le développement de l'industrialisation, plus proche à mon sens de la réalité des faits.

idéologique » et non d'une « bacchanale dionysiaque s'emparant d'un groupe de gens en présence d'un miracle », la structure du miracle reste pourtant entière, même si les éléments ont changé. Dès le premier plan de la séquence, brutalement, l'écrémeuse *est là*, venue de nulle part, c'est une apparition, mise en valeur dans son mystère par la bâche qui la recouvre, puis dévoilée comme un objet sacré, hors de la portée et de l'entendement surtout des paysans présents, puis peu à peu actionnée par les démonstrateurs promus officiants (Marfa, encore elle, et le komsomol) jusqu'à ce qu'enfin, avec le suspense de rigueur dans les films publicitaires, la laiteuse tornade blanche vienne nettoyer de son flux irrépressible la noirceur des doutes ancestraux. Même chose pour la mangeoire à bestiaux, venue de nulle part, qu'un lent travelling arrière dévoile, et devant laquelle défilent, comme devant un stand de foire agricole, les paysans médusés. Même chose aussi pour le tracteur, arraché de haute lutte à la bureaucratie, et qu'on pourrait croire pour cela moins « sacré », plus familier, mais qu'Eisenstein est contraint de remiraculer en le faisant entrer dans son hangar, et par l'effet d'un trucage, *tout seul*, en présence de personne, *parce qu'il faut* qu'il apparaisse plus tard aux paysans, dans le mystère de son jamais-vu (celui de son existence d'abord, puis celui de son fonctionnement).

Ces effets de miracle, c'est certain, ne sont possibles et opérants qu'à être eux-mêmes l'effet de petits miracles d'écritures. Dans les trois exemples cités (l'écrémeuse, la mangeoire, le tracteur), on voit bien que, si la structure de base reste inchangée (le face à face d'un œil d'abord incrédule et d'une machine qui — oui ? Non ? Oui ! — va marcher), la façon de filmer est complètement différente, très riche. Dans son article, Pascal Bonitzer signale les nombreux effets de « witz » dont s'articule *La Ligne générale*, les coups de force poétiques court-circuitant les effets de causalité et de continuité de la narration classique (la lente succession des raisons et les progrès difficiles de la conscience). Il analyse très justement le plus beau peut-être, celui de la moissonneuse et de la sauterelle. Mais je le suis moins quand il voit, dans cette admirable *contingence* du signifiant, dans cette irruption brutale de cela qui « cesse de ne pas s'écrire » (*contingence* est la catégorie que Lacan substitue en la transformant à celle *d'arbitraire* saussurien), une perversion ou une mort des signifiés politiques du film, quelque chose d'irréconciliable avec la politique stalinienne. J'y verrais au contraire le remarquage filmique, l'accentuation spécifique, et pour le dire d'un mot, la *vérité*, d'un type d'arbitraire infiniment moins poétique pratiqué au même moment dans le réel et sur une grande échelle. Politique elle aussi miraculeuse du « rejoindre et dépasser » possible seulement au prix, là encore, de couper court aux débats et à l'odre des explications, imposition aux campagnes d'un socialisme « par en haut » (les hauteurs du Parti relayant les hauteurs célestes), adhésion obtenue des masses par la démonstration que, comparé aux autres modes de production, le socialisme, « ça marche », « ça fonctionne », « ça machine » infiniment plus et mieux. Les bureaucrates de la presse ont bien sûr attaqué *La Ligne Générale*, mais pouvait-il en être autrement quand ce qu'ils espéraient de S.M.E. c'était l'expression cinématographique des directives du Parti et non de la jouissance, plus de didactisme et moins de poésie, plus d'exactitude documentaire et moins d'excès signifiants, des courbes d'augmentation de la production laitière et des indices de ponte, non les déchaînements délirants de cascades laiteuses. Qu'il y ait eu discordance entre ce qu'ils attendaient et ce qu'on leur a servi, c'est certain. Mais le rapport de l'un à l'autre ne me semble pas être de subversion parodique, mais, je le répète, de *vérité*. Eisenstein *délire* la politique stalinienne, il en est le pervers peut-être (sans doute[10]), mais *dans* le stalinisme, c'est-à-dire d'une certaine façon, le malade et l'analyste à la fois. On sait que le pouvoir stalinien n'a jamais manqué, en U.R.S.S. et ailleurs, d'ar-

10. Plusieurs auteurs ont mis l'accent, depuis quelques années, sur la perversion d'écriture d'Eisenstein : Barthes dans *Le troisième sens* (*Cahiers du cinéma*, n° 222, juillet 1970). Bonitzer dans son introduction à *La non-indifférente nature* et dans ce numéro même. Le premier a insisté sur l'obtusité du sens, la parodie, le fétiche et le déguisement, le second sur le montage et le gros plan comme atteinte à l'intégrité du « corps haut en couleur de la nature ». J'ai essayé de montrer dans cet article le caractère *généralisé* de cette atteinte dans l'écriture d'Eisenstein, excédant largement le seul montage. Il y aurait toute une étude à faire maintenant sur le caractère proprement *sadien* de cette perversion, à partir de deux grands thèmes : celui de la

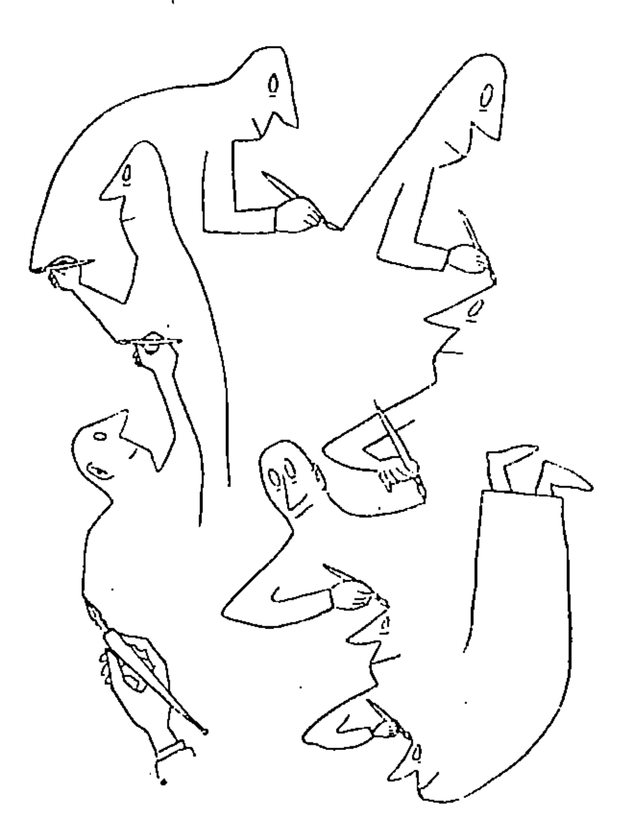
tistes ou de savants pour délirer ses théories les plus folles sur l'art ou la science, pour en rajouter. Ce qui était insupportable dans *La Ligne Générale* aux instances concernées, n'était peut-être rien d'autre que la radiographie et la *caricature vraie* de leur politique, à la fois leur rêve et l'interprétation de ce rêve.

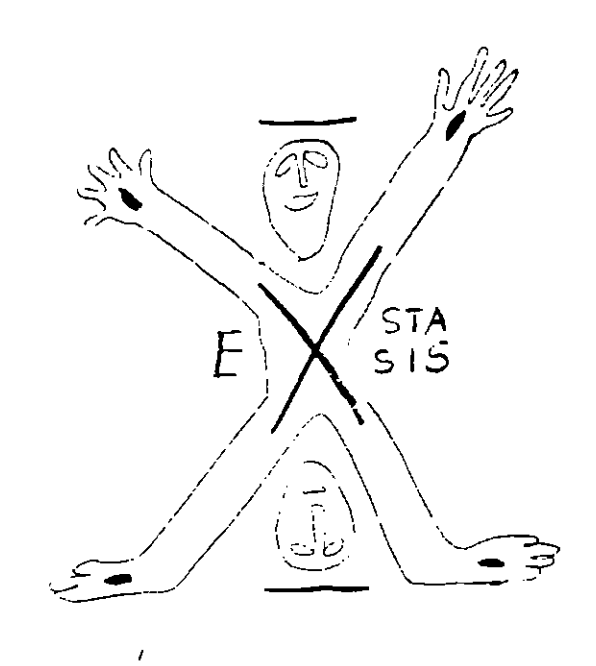
Alors, discours du maître bien sûr, mais du maître stalinien ou maître artiste Eisenstein ? La réponse, on le voit, est au moins double. En tout cas discours du manche, de *la manche plutôt*, d'où tout peut sortir (le socialisme venu vous trouver au plus profond des campagnes, ou les petits veaux, tracteurs et sauterelles qui surgissent de nulle part). On sait l'importance pour Eisenstein de *l'extase*, son obsession de la sortie hors de soi, du bond d'une qualité dans une autre, de ces explosions jaillissant en cascade qu'il compare à la mise à feu des fusées ou aux réactions en chaîne de l'uranium. Mais, pour n'être pas aperçues des profanes (paysans ou spectateurs) dans leur origine et leur provenance, ces choses n'en n'émanent pas moins en dernier ressort d'une instance donatrice toute-puissante. Il y faut cette *main dernière* de l'artiste, illusionniste ou mage, semblable à celle d'où s'origine dans le dessin de Saül Steinberg qui ravissait tant Eisenstein, l'engendrement parthénogénétique de silhouettes d'hommes dessinant. Mais main assez virtuose pour s'escamoter elle-même, vite relayée par un œil.

Au cours d'une projection de *La Ligne Générale*, pendant la séquence de la fenaison, alors que se déroule sur l'écran la compétition entre les deux paysans, Eisenstein « rit de tout son cœur » à voir la tête des spectateurs pivoter, leur regard balayer l'écran de plus en plus vite au rythme des mouvements de faux dans le plan et de l'accélération du montage. Il faut imaginer la scène : sur l'écran, la compétition paysanne, dans la salle les spectateurs qui agitent la tête de gauche à droite et de droite à gauche et, quelque part, seul, immobile à observer tout ça (tel Bruno pendant la partie de tennis de *L'Inconnu du Nord-Express* en train de capturer Guy du regard), Eisenstein jubilant.

Jean NARBONI

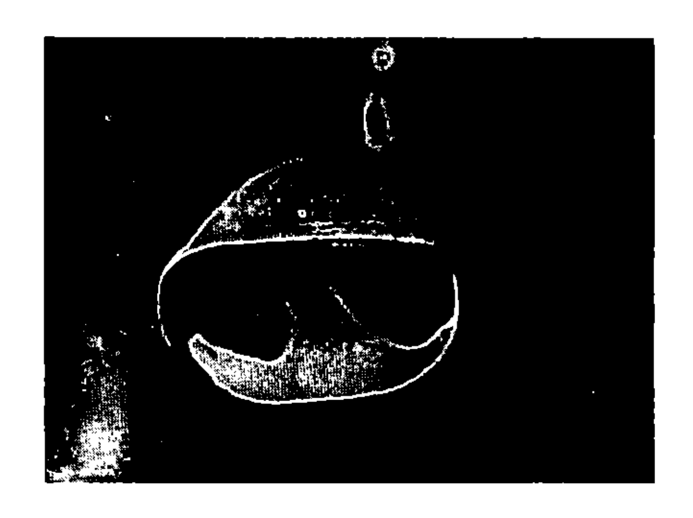
« sortie des choses hors d'elles-mêmes » et de la combinaison des doubles en figures inédites (cf. le thème constant chez Sade de la combinaison moléculaire) et celui de *l'intensification de la quantité et du nombre*. Chez Eisenstein en effet, l'extase n'est pas seulement produite par la transformation qualitative de la quantité, comme il le revendique souvent au nom de la dialectique matérialiste, mais également par l'accumulation quantitative, chaque nouvelle unité de la même série fonctionnant aussi comme « sortie » (cf. chez Sade, en plus du changement de posture ou de la variété des pratiques libidineuse, *aussi* le rôle de *chaque* nouveau coup, de *chaque* nouvelle verge etc.) Dans *La Ligne générale, la multiplication irrépressible du même* les tracteurs, les animaux, etc.) lié au thème des forces productives, joue un rôle beaucoup plus important que les autres films de S.M.E., et, en fin de compte, central.





Les machines e(x)tatiques
(Macroscopie et signification)

par
Pascal Bonitzer



« Que les yeux de nos spectateurs s'enflamment à la vue de l'écrémeuse en fer-blanc du kolkhoze ! »

« Les machines que nous avons rencontrées sur les chemins de *La Ligne générale* sont totalement différentes de celles de *La Grève*, du *« Potemkine »* et d'*Octobre*. Avant tout, elles... courent.
Elles courent toutes seules et entraînent leurs semblables.[1] ».

Ce caractère « fantastique », dit encore Eisenstein, de la machine, fait problème, plus encore que dans les autres films de S.M.E., dans *La Ligne générale*. D'un certain point de vue, en effet — du point de vue même revendiqué par S.M.E. — ce sont elles les véritables héroïnes du film. Positives ? C'est la question, l'une des questions. Que serait-ce, en effet, que l'héroïsme et la positivité d'une machine ? Si le « héros positif » représente l'idéal de l'homme nouveau offert sur les écrans à l'amour, à la passion identificatoire des spectateurs, comment (selon quel mode de représentation) une machine pourrait-elle prétendre à susciter, à supporter cet amour ? Comment les yeux des spectateurs peuvent-ils s'enflammer à la vue d'une écrémeuse, et d'une écrémeuse, souligne S.M.E., en fer-blanc ? Le fer-blanc est justement la figure du toc, du simulacre. N'y a-t-il pas, dans l'étonnante injonction plus haut citée, comme un aveu discret de l'inavouable ? Que Eisenstein se meut, meut son art, dans l'élément trouble — au regard de la vérité historico-politique — de la parodie ? Et que l'amour ou le désir qu'il vise (les yeux enflammés des spectateurs) est un amour, un désir pervers, fétichiste ? Sans doute, si l'amour pervers, la passion fétichiste, font la part d'un savoir sur l'artifice, la fallace et la tromperie de l'amour, la nature de leurre de l'objet d'amour. Evidemment, ce n'est pas à quoi s'arrête Eisenstein. Mais c'est à quoi, nous, nous arrêtons, comme au « secret » de l'art d'Eisenstein, par où il a su résister — le détournant à ses fins — au laminoir stalinien, et par où il demeure fécond.

Dans le contexte historique du film, dans le cadre de la collectivisation et de l'industrialisation brutale des campagnes, le parti-pris d'Eisenstein de mettre l'accent sur les machines davantage que sur les hommes, sur les mouvements machiniques plutôt que sur les motivations humaines, pouvait apparemment se justifier eu égard à la commande politique : il s'agissait de rendre désirables la mécanisation, la collectivisation et le nouvel ordre qu'elles instauraient, qu'elles reflétaient. Rendre désirables la montée du nouveau, la mort de l'ancien. (Que la politique ainsi reflétée ait été foncièrement oppressive, c'est plus que probable ; que la révolution chinoise puisse servir de révélateur *a contrario* de cette oppressivité, c'est possible ; il est moins sûr en revanche que l'esthétique chinoise du « romantisme révolutionnaire », quelles qu'en soient les variantes, et les films chinois, puissent contribuer à critiquer la poétique mise par S.M.E., dans *La Ligne générale*, au service de l'Etat soviétique. Les héros paysans illuminés par la pensée-maotsétoung ne sauraient constituer une critique des moujiks aux faciès bestiaux du film d'Eisenstein. Ils n'en sont pas la vérité ; tout au plus une image inversée, lavée et lumineuse).

Je vais revenir sur cette image bestiale des paysans, de certains d'entre eux du moins, dans *La Ligne générale*. Il est certain que les opérateurs du film, ses paradigmes majeurs, sont « la bête », « la machine », et « l'homme » (l'homme nouveau = l'homme soviétique). L'homme est le produit, la machine est l'agent et la bête est l'autre[2] de l'opération « extatique » répétée que le film effectue. La paysannerie russe est le sujet de cette opération, par laquelle elle passe, selon les séquences de l'animalité du moujik à l'humanité du kolkhozien.

1. La première citation est extraite de *Au-delà des étoiles* (10/18) p. 54. La seconde du même volume, p. 56. Cf. aussi *La non-indifférente nature*, même collection, pp. 103-140 (« La centrifugeuse et le Graal »).

2. Je me réfère ici au schéma lacanien des « quatre discours », cf. notamment *Scilicet 2/3* (Seuil), p. 99. Dans *La Ligne générale* les machines jouent le rôle du S_1, le signifiant-maître ; les moujiks, les animaux, la terre, jouent celui du S_2, le savoir du travailleur ; l'homme nouveau, « l'homme collectiviste » comme dit S.M.E., est bien entendu l'objet du fantasme, le plus-de-jouir, le *a*. Et le laissé-pour-compte de cette opération, sa vérité donc, c'est le sujet divisé, $\$$, le peuple russe ou les spectateurs, Marfa.

$$\frac{S_1}{\$} \longrightarrow \frac{S_2}{a}$$

C'est vrai, du moins, du scénario, du récit, de la diégèse. Mais s'il est un cinéma où le scénario et la réalisation (mise en scène + montage) font deux, comme font deux le conscient et l'inconscient, c'est bien celui d'Eisenstein. On ne fait pas de « l'extase » le principe dynamique d'un film impunément. Mais, surtout, on ne donne pas impunément à l'extase un sens purement matériel, corporel et machinique. Les machines de l'extase, l'extase des machines, voilà ce qui chez Eisenstein est singulier, irréductible à l'idéologie soviétique, subversif. Sans le principe extatique, son matérialisme serait vulgaire, officiel. Sans le principe machinique, il serait idéaliste, stanislavskien et non moins officiel. L'opération eisensteinienne est singulière en ce que, mettant au premier plan les mouvements machiniques et subordonnant ainsi la dynamique des séquences au jeu des gros plans, des objets scopiques partiels, elle met ainsi à distance les totalisations et les hiérarchisations de l'anthropocentrisme, dont ne peut se passer la vision « en plan d'ensemble » des politiques, des commissaires.

Au niveau du scénario en effet, « en plan d'ensemble », on peut dire que les paysans ont quelque chose d'obscur et d'animal, comparativement aux dirigeants venus de la ville, voire à Marfa plus éclairée ; on peut dire que les machines représentent et le progrès technique qui permet aux paysans de sortir de leur condition bestiale (de passer de la nature à la culture), et la nouvelle puissance de l'Etat central soviétique. Mais ce n'est pas toujours vrai. D'abord parce que « l'homme », « la bête » et « la machine », ces trois opérateurs, ces trois paradigmes majeurs du film, se contaminent réciproquement selon le jeu érotique du montage extatique (les noces du taureau, de l'écrémeuse, etc.), loin d'être confrontés en des oppositions figées et conventionnelles. Alors que dans *La Grève*, le typage animalier des indicateurs est négatif sans ambiguïté, c'est beaucoup plus équivoque ici, où l'animalité est marquée du signe positif de la fécondité et de la luxuriance sexuelle[3]. Ensuite parce que la signification de ces paradigmes change selon le contexte des séquences. Les machines, pour « fantastiques » qu'elles soient et sexuelles, n'ont pas toujours un rôle positif et progressiste. Il y a les bonnes machines, celles qui vont dans le sens du rendement, du bon fonctionnement du kolkhoze, et qui sont imposées aux paysans, sur le mode du trauma autant que de l'extase (en deux phases sexuellement éloquentes qui constituent le *suspense* du montage et le montage du *suspense* : 1) est-ce que ça va marcher — peur du fiasco, et 2) ça marche — ça marche et ça jouit, par le Parti et par l'Etat. Et il y a les mauvaises machines, celles de la bureaucratie, machines stériles, arrogantes et ornementales, tel la monumentale machine à écrire et le colossal taille-crayon à manivelle, machines à embarras, image et explication des lenteurs et des vanités bureaucratiques, dérision des gratte-papiers. Mais toutes, quel que soit le sens que la séquence leur donne, ont quelque chose d'indéfinissablement inquiétant (voir le bec de l'écrémeuse où le lait commençant à perler dessine un masque d'ombre) et qui relève sans doute de cette marque inlocalisable de la figuration eisensteinienne que Barthes a désigné du *sens obtus*. Machines de l'équivoque de la jouissance.

Enfin, la décomposition du film, et des corps qu'il présente, en gros plans, est aussi la décomposition des macro-significations de la commande politique qui décide du scénario. Décomposition ne veut pas dire nécessairement annulation ou détournement. Mais c'est au moins une perversion, une forme de mort. Le sérieux oppressif du sens politique, livré au fantastique des machines et à la fantaisie du montage érotique, n'est pas sans y laisser des plumes. Dans *La Ligne générale*, on a constamment des mots d'esprit visuels, des effets de *Witz*, des jeux d'image que seule permet l'extrême fragmentation des corps. Sans parler de la séquence fameuse de l'écrémeuse, des jets d'eau montés sur les jets de crème, il y a, par exemple, d'une beauté plus grande et

C'est le Discours du Maître, dont on ne s'étonnera guère que S.M.E. s'y inscrive. Mais de quel Maître s'agit-il ? Le Maître stalinien ou le cinéaste-maître ? L'équivoque des machines de *La Ligne générale* réside aussi en ce qu'elles représentent aussi bien le pouvoir soviétique, l'arbitraire de la collectivisation, que l'appareil cinématographique, caméra et montage, agents de la jouissance des spectateurs. D'autre part, il est au moins une séquence du film où l'arbitraire des machines, lesquelles, il est vrai, ne sont plus tout à fait les mêmes (voir plus loin), se trouve dénoncé et ridiculisé. La structure de cette séquence — celle de la bureaucratie — est alors celle du discours de l'Hystérique, le sujet divisé. Marfa, représentant dans le film le peuple et les spectateurs, mettant le maître bureaucrate au pied du mur de produire un tracteur.

$$\frac{\$}{a}\ \begin{matrix}\longrightarrow\\ \longleftarrow\end{matrix}\ \frac{S_1}{S_2}$$

3. On ne peut pas se contenter de dire que, dans *La Ligne générale*, les paysans sont assimilés, de façon purement et simplement raciste, à des bêtes. La figuration eisensteinienne est tellement morcelée, — et peut-être *malgré* la volonté de S.M.E. de dénoncer ce qu'il appelle citant Marx, dans « La centrifugeuse et le Graal » « l'idiotie de la vie paysanne » — que l'on n'a jamais affaire aux macrotypes de l'imagerie raciste : tous les visages sont marqués de *particularité*, qui fait d'ailleurs leur obscénité : d'un paysan à l'autre, il y a très peu de ressemblance, à quelques exceptions près (les vieillards tolstoïens du début, le couple de koulaks obèses ; encore dans ce dernier cas la décomposition extrême des corps en très gros plans fait-elle oublier, à la limite, l'image stéréotypée du propriétaire ventru).

d'un *Witz* plus fort, la contamination de la moissonneuse par la sauterelle (ou le grillon, je ne sais plus) et inversement, à partir des pattes de la bestiole, dentées, et des pales non moins dentées de la machine.

Dans cet exemple, on voit que les paradigmes de l'animal et de la machine ne font pas sens idéologiquement, macrosignificativement. Leur connexion est essentiellement poétique. Evidemment, le sens de cette connexion poétique, ce qui la cause, relève de la commande politique : il s'agit de montrer que la moissonneuse, la machine, s'impose d'un coup aux moujiks comme la merveille technique se substituant triomphalement à l'effort individuel de la moisson à la faux : bond technique dans le cadre collectiviste. Mais la merveille n'est pas introduite discursivement, dramatiquement, par exemple sur le mode d'un conflit entre ceux qui seraient « pour » et ceux qui seraient « contre » la machine, avec solution en coup de force de la contradiction, comme chez Ford ou dans tout film américain. L'introduction de la machine est ici un pur coup de force d'écriture, à la manière d'une devinette (qu'est-ce qui a des dents aux pattes ?) ou d'une charade, ou d'un rébus. Elle est introduite poétiquement, ou pour mieux dire amoureusement, érotiquement, dans l'adoration des parties de son corps (les pales) comparées à celles d'un insecte — et, bien sûr, d'un insecte familier, familier au monde paysan, de sorte que la moissonneuse se trouve adoptée « à travers » le grillon, totémisée par lui, intégrée par son intercession, d'emblée (coup de force poétique) à la paysannerie. Grâce à cette ressemblance, cette analogie entre les pales de la machine et les pattes de l'insecte, grâce au grillon, mais grâce aussi au cinéma et à l'art d'Eisenstein, au montage des gros plans, qui pervertit les échelles de grandeur, se joue de la perspective, et méprise la mesure humaine.

A l'encontre de la perspective anthropocentrique, dans ce film du moins, le parti-pris d'Eisenstein est celui des choses[4]. Le parti-pris des choses, soit le contraire de « la caméra à hauteur d'homme » : le changement d'échelle au mépris de la fixité du point de vue, du panoptisme classique ; le déchaînement des gros plans ; mais du même coup, le réglage de la mise en scène sur les micro-mouvements du désir, sur les pulsions partielles, et non sur l'« idéal du moi » (la hauteur d'homme) visé par la commande d'Etat. Dans le monde eisensteinien des corps découpés en fragments, sans totalité qui les rassemble, dans ce monde pervers d'adorations partielles, les macro-significations de la commande politique ont du mal à se loger, à habiter. C'est pourquoi un authentique désir révolutionnaire, et non la platitude résignée d'un reflet (au diable la théorie du reflet, et les pisse-froid qui en ruminent la substance exsangue !) traverse au moins les premiers films d'Eisenstein, un mouvement, une vibration, une énergie rieuse et *qui croit* à la transformation du monde.

C'est ce que ne lui a pas pardonné, semble-t-il, avec *Le Pré de Béjine*, la direction centrale de la cinématographie soviétique : « Eisenstein avait promis de tenir compte des nouvelles exigences qui se sont développées durant les années de son silence. La durée de ce silence s'aggravait du fait que *La Ligne générale* comportait des erreurs importantes, non seulement dans la méthode, mais aussi dans le contenu de l'œuvre (...). Au lieu de créer une œuvre forte, claire, nette, Eisenstein a détaché son travail de la réalité, de ses couleurs, de son héroïsme : il a consciemment appauvri le contenu idéologique de l'œuvre. « (B. Choumiatsky, *Pravda*, 17 mars 1937) ». C.Q.F.D. Ce *« consciemment »* est admirable, et ne dit pas seulement qu'en 1937 en U.R.S.S., toute erreur était interdite et penchait à la trahison. Il indique qu'il y a quelque chose, dans le cinéma eisensteinien, qui ne se laisse pas maîtriser par le « contenu idéologique ». C'est ce quelque chose, la pulsion macroscopique, la pointe du rire eisensteinien, que j'ai tenté ici de faire, de *La Ligne générale*, émerger dans la particularité de son trait.

Pascal BONITZER

4. On trouve chez Francis Ponge (qui, est-ce une pure coïncidence, fut autrefois communiste) des effets analogues à ceux de *La Ligne générale*, une perversion de la perspective et du réalisme physique. Par exemple *Le Morceau de viande*, saisi, en gros plan, devient « une sorte d'usine » : « *Chaque morceau de viande est une sorte d'usine, moulins et pressoirs à sang. / Tubulures, hauts-fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse. / La vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoient. / Des ruisseaux à ciel ouvert charrient des scories avec le fiel. / Et tout cela refroidit lentement à la nuit, à la mort. / Aussitôt, sinon la rouille, du moins d'autres réactions chimiques se produisent, qui dégagent des odeurs pestilentielles.* » (Le Parti pris des choses). L'évocation de la mort et de la pourriture rappelle la viande avariée du *Potemkine*. Evidemment, chez S.M.E., les effets « pongiens » sont emportés par le contexte épique de la révolution, de l'histoire, par un mouvement hégélien. Mais on peut soutenir aussi qu'ils le contrecarrent en quelque façon.

Un rêve soviétique
par
Jacques Aumont

Le texte qui suit n'était pas a priori destiné à paraître dans les *Cahiers du cinéma*. Son origine (thèse de 3e cycle, en cours) comme les circonstances de son élaboration (à partir de plusieurs cours que j'ai eu l'occasion de faire sur ce même film) sont strictement universitaires. Ceci évidemment n'étant pas dit à titre de jugement de valeur ; tout au plus ces circonstances et cette origine pourront-ils, ça et là, rendre compte d'une certaine volonté de « maitrise » qui pourra paraître peu compatible avec la disparate des discours « théoriques » cités.

Il s'agit, donc, d'une première lecture, sur le mode de la micro-analyse, d'une « séquence » de *la Ligne générale*. Ceci pose d'emblée au moins trois questions de méthode, qui ont été résolues de façon assez empirique :

1° l'existence même du film : on sait en effet (cf. ci-dessous, § *L'ancien et le nouveau*) que ce film d'Eisenstein a été remanié de multiples fois, et qu'on en connait, à l'état achevé, au moins trois versions. Mon travail a été réalisé à partir d'une copie 16 mm, achetée aux Etats-Unis, et prêtée par le Centre universitaire américain du cinéma à Paris[1] ; copie qui, pour la séquence retenue, semble conforme aux autres copies visibles par ailleurs (notamment à la Cinémathèque française). En tout état de cause, je n'ai pas cherché à inclure dans mon analyse l'examen d'éventuelles variantes.

1. C'est à partir de cette copie (abondamment contretypée) qu'ont été réalisés les photogrammes qui illustrent le texte. Nous devons à Peter Schofer, directeur du C.U.A.C.P., d'en avoir disposé. Qu'il en soit ici remercié.

2° le choix de la séquence : indépendamment de sa valeur « exemplaire », il fallait choisir une suite de plans qui offre à l'analyse une consistance minimale, tâche rendue encore plus problématique par la nature largement métonymique du texte filmique. J'ai opté pour une suite de 38 plans (ou *fragments* pour respecter la désignation eisensteinienne), occupant une position relativement centrale dans le film : après la crise de défiance des paysans, l'avenir du kolkhoze est à nouveau envisagé, avec l'achat d'un taureau « collectif » ; Martha, qui va se charger de cet achat, s'endort sur la caisse à nouveau pleine, et rêve. C'est ce moment de l'endormissement et du rêve que recouvrent les 38 fragments en question (ce choix sera, je l'espère, suffisamment justifié par le détail de l'analyse).

3° enfin, la méthode d'exposition. Il m'a paru préférable, quitte à sembler par moments répétitif, de suivre le fil du texte filmique (selon le modèle désormais classique proposé par Barthes dans *S/Z*), puisque mon travail prétend moins proposer un nouveau point de vue que mettre à l'épreuve, dans le détail le plus fin possible, un certain nombre de concepts déjà produits, ici ou ailleurs, de façon exclusivement synthétique, et qu'il me semble difficile de travailler réellement si l'on n'en tente jamais l'application.

Quant à la division en « segments » de cette séquence, elle n'a aucune ambition théorique, et, visant seulement à la commodité, se justifiera, je pense, d'elle-même.

HORS D'ŒUVRE (LE FRAGMENT 0)

Conclusion de la séquence immédiatement précédente : l'agronome, assis derrière la table de la laiterie, sur laquelle se trouvent la caisse, le registre, le boulier : il lève la tête, regarde la caméra et sourit largement.

Avant, après

Où commencer, où s'arrêter ? Question, banale, de toute lecture d'un morceau de texte : puisque, même si l'on déclare s'en remettre, pour constituer cette lecture, au fil du texte, on se heurte d'emblée à l'arbitraire de toute coupure dans le tissu filmique, obligeant à faire comme si c'était une enfilade de blocs de sens (comme si le film était fait de séquences : et on sait bien que ce n'est pas vrai). Ici, par exemple : ce plan du sosie de Lénine, je devrai, bientôt, le mettre à contribution. Pourquoi, dès lors, ne pas l'inclure dans « ma » séquence ?

Bien sûr, il y a tout de même une apparence de logique : ce « fragment 0 », il est la consécution avérée de tout un épisode, de tout un jeu scénique (la caisse pillée, où l'agronome fait rentrer, miraculeusement, l'argent) : à partir des fragments immédiatement suivants, il est facile d'admettre que, du point de vue du *drame* au moins, on a changé de scène. Mais s'il y a, scéniquement, une coupure assez franche, la figure de l'agronome, elle, intervient dans des rapports multiples et *systématiques* (non-scéniques) avec bien d'autres fragments du film.

On verra que cette difficulté de méthode à son avers : par la multiplicité des réseaux et des systèmes, la lecture de ces 38 fragments nous permettra, non de rendre compte de façon totalisante du texte entier, mais de le *traverser*, à plusieurs reprises et dans tous les sens : comme si le corps du texte était suffisamment « organique » (voilà qui n'aurait pas déplu à S.M.E.) pour autoriser ce prélèvement « chimique » aux fins d'analyse.

SEGMENT 1

La pluie d'or : fragments 1 à 3

1	36	La caisse vide : puis chute de pièces de monnaie	
2	21	La caisse continue à se remplir, de billets cette fois	
3	30	— " —	

Au moins deux choses ici [2] :
— une transition fictionnelle entre deux séquences, par reprise d'un élément commun et abstrait (la caisse/l'argent) : l'argent qui rentre dans la caisse, c'est la résolution de la scène précédente ; la caisse pleine d'argent, c'est, en germe, la possibilité de l'achat du taureau, et donc la condition du rêve ;
— une métaphore, d'ailleurs surdéterminée : métaphore de la fécondation (cf. le mythe de Danaé), mais aussi de la fécondité (cf. la coutume avérée par la pluie de pièces qu'on déverse sur Ivan à son sacre).

2. Il m'a paru peu essentiel de donner ici un découpage techniquement très détaillé ; je me suis donc limité, pour chaque fragment, à indiquer, dans l'ordre, son numéro dans la séquence, sa durée (en photogrammes — il faut tabler sur une vitesse de projection d'environ 18 ph./s.), une description des mouvements dans le cadre (il n'y a aucun mouvement d'appareil dans la séquence).

La matrice.

Soient ces trois plans, très brefs, d'une caisse d'abord vide, qu'une pluie de pièces et de billets emplit. Que s'y passe-t-il ? D'abord ceci, qu'on y passe, justement, d'une scène à une autre, micro-intermède qui permet de changer, non de décor, mais de personnage : focalisée sur la caisse et le miracle (double : la « pluie d'or »/l'individualisme vaincu), l'attention du spectateur est éloignée de la substitution brusque qui s'opère, de l'agronome à Martha. Mais aussi, et autant qu'on voudra (les connotations, assez lâches, pourraient se déplier longtemps), une série de références symboliques et mythologiques.

C'est précisément ce trait structural, si exemplairement lisible ici, et si caractéristique des ouvertures chez E.[3] : poser d'emblée, de façon condensée, la matrice d'un double registre de sens concurrents — qui autorise en fait à considérer ce minuscule sous-segment (moins de 5 secondes) comme un début de séquence.

3. Voir par exemple les analyses très détaillées de la première séquence d'*Octobre* par Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin, *Octobre*, vol. I, Paris 1976.

Tout semble un peu se passer comme si (avant même de considérer le fonctionnement de codes beaucoup plus fins), le texte avançait, simultanément mais sur des rythmes différents, à deux niveaux : celui d'une diégèse plus ou moins classique, avançant avec ses embrayeurs propres, et celui d'un système de connotations assez complet à l'échelle du film entier, mais que chaque séquence, chaque fragment peut-être, inscrit, module et récrit.

Le sujet et son objet : fragments 4 à 9

4	60	Les mains avancent de g. à d., et mettent de l'argent dans la caisse	
5	74	Martha sourit et compte l'argent.	
6	40	Les mains ferment le couvercle de la caisse	
7	115	M. frappe la caisse de la main, puis pose sa tête dessus.	
8	98	INTERTITRE	« The money is safe — we can buy a young bull »
9	80	M. sourit et caresse la caisse de la main gauche	

Au fragment 4, l'objet devient concret en même temps (et parce) que praticable : une caisse que des mains remplissent. Apparaît ensuite le sujet, d'abord séparé (spatialement) de l'objet par le clivage vertical du cadre (4), puis de plain pied avec lui (5) : l'espace du fragment 5 est un espace scénique, même s'il n'est pas naturalisé (cf. notamment les déhiscences violentes entre l'avant-plan — Martha et la caisse — et l'arrière-plan, fuite rapide, encore accentuée par leur arrêt brutal sur lè mur du fond, des lignes du sol). A noter encore, de ce fragment 5, une autre ligne directrice : Martha et la caisse y occupent la moitié inférieure droite, comme pour souligner encore leur proximité. Les fragments 6, 7 et 9 répètent, en le variant légèrement, ce système (sur le mode d'un montage presque alterné). Quant au fragment 8, ses guillemets ne laissent aucun doute : c'est Martha qui parle (à elle-même). Tout ici est donc centré sur l'apparition d'un personnage, avec ses attributs classiques : des objets, la parole (l'intériorité) — en même temps qu'est annoncé de façon précise l'enjeu de la séquence : transformation de la quantité (d'argent) en qualité (le jeune taureau).

Martha, 1 : l'« homme nouveau »

Si la caisse, aux fragments 1 à 3, se remplit, c'est bien sûr au crédit de l'agronome (et donc, métaphoriquement, au crédit de Lénine[4]) qu'il faut le porter : c'est lui qui a fait rentrer l'argent. Cette caisse, abandonnée à elle-même, objet magique ou trop réel, éludant en tous cas la prise imaginaire, est ressaisie, en 4, par deux mains qui, sans ambiguïté, se l'approprient : ces mains, ce ne sont plus celles de /Lénine/, et c'est à Martha que le fragment 5 les attribue.

Qu'il y ait un rapport privilégié, ici clairement remarqué, entre Martha et /Lénine/, ne doit pas surprendre : plutôt faire indice du statut de Martha, femme, paysanne, pauvre, faible mais révoltée, qui donc a tout pour devenir l'emblème de la Russie agricole de 1926 (d'où, par parenthèse, le fait qu'il soit impossible de voir *la L.G.* comme l'histoire d'une *prise de conscience*, puisque c'est l'histoire d'une *transformation :* celle de Martha, celle de la Russie).

Martha n'est ni comptable, ni gestionnaire (ce que peuvent être /Lénine/ ou son fils spirituel, le komsomol blond au sourire franc — comme l'or — typage anticipé du jeune héros du *Pré de Béjine*, en plus fade[5]) : si elle caresse la caisse, et se couche tendrement sur elle, cette proximité amoureuse indique littéralement que Martha s'identifie à la collectivité paysanne (« *nous* allons pouvoir acheter un taureau ») au point de n'avoir (c'est tout l'objet de ce qui suit) d'autre rêve que *la prospérité du kolkhoze*.

On a souvent remarqué que Martha était, dans *la L.G.*, le seul *type* construit, face aux stéréotypes de toutes sortes (le couple koulak, les bureaucrates, les ouvriers, les paysans). Il y a en elle quelque chose de *l'homme vivant* que la R.A.P.P. appelait de ses vœux[6]. D'autant moins innocent, dès lors, que son rêve puisse ainsi se formuler : *prospérité* (= développement des forces productives) *du kolkhoze* (rien sur les kolkhoziens, par ailleurs assez maltraités dans le film, par Eisenstein comme par Martha). Martha, si l'on veut, comme *petit chef*, graine de bureaucrate : voilà un jour assez curieux sur cette « ligne générale » (ou à tout le moins sur la « ligne de masse » telle que le film la reflète).

Le sommeil : fragment 10

10	94	M. immobile, dort en souriant.	

Le cadre, fortement composé, inclut : en bas et en avant, Martha et « sa » caisse (et aussi le soulier de l'agronome). Sur le haut du cadre, dévolu à la butée du fond de scène, se détachent, à gauche, très éclairés, trois bidons, à droite l'écrémeuse. La gamme des éclairements va, decrescendo, ainsi : les bidons, Martha, l'écrémeuse. Dans ce fragment de 94 photogrammes (5 secondes), un parcours de lecture a le temps d'être induit[7], qui insère Martha *entre* les bidons et l'écrémeuse : entre le lait comme produit industriel et l'instrument à produire de la crème (et aussi de l'*extase*, cf. la séquence « de l'écrémeuse »).

4. Il y a un système de la figuration de Lénine dans le film : penser par exemple, au buste de Lénine, et à sa fonction (à la fois *deus ex machina* et conscience morale), dans la scène de « satire des bureaucrates ». Il me parait tout à fait évident que l'agronome s'inscrit dans ce système, par sa ressemblance physique, même vague, avec Lénine, comme par sa place dans la fiction.

5. Le « jeune aryen blond » est une figure récurrente dans les films d'E. Remarque banale. On peut bien sûr y voir le retour d'un puissant refoulé homosexuel ; j'aimerais attirer l'attention sur une autre détermination probable de cette figure : la forclusion par E. de son origine juive, liée à un évident fantasme de colonisateur (avéré d'innombrables fois dans les *Mémoires*). Parmi les textes disponibles en français, cf. à ce sujet *Le Mal Voltairien*, *Cahiers* n° 226-227.

6. Eisenstein, non sans quelque opportunisme, n'a pas manqué de le faire remarquer pour sa défense, lors du fameux congrès des cinéastes soviétiques en 1935. Cf. les *Oeuvres* en russe, t. 2, p. 93. (Traduit dans l'édition française de *Film Form*, Paris 1976 ; cf. en particulier pp. 140-141).

7. Dans *le Montage vertical* E. suggère et discute la possibilité de tels parcours de lecture obligés (à propos de cadres d'*Alexandre Nevski*). Cf. *Œuvres* en russe, t. 2, p. 244 s (traduction française *Film Form*, op. cit., p. 317 s. — mais sans les photos indispensables à la compréhension !).

Scène et métaphore

Prolongement de la scène inaugurée en 4-9, le fragment 10 la redéfinit par référence à un espace déjà utilisé et déjà connoté : c'est dans la laiterie, devant l'écrémeuse, que Martha rêve à /sa/ prospérité. Espace qui devient ici le lieu et la condition de ce qui va suivre (le sommeil) : point d'orgue terminant le premier segment, l'« exposition » — mais aussi, indicateur de lecture[8] des fragments immédiatement suivants, qui permettra d'y dénoter le rêve.

8. Cf. *la Quatrième dimension au cinéma* (*Cahiers* n° 270, p. 8).

Ce fragment figé, immobile, qui *dort*, marque encore l'insistance du réseau métaphorique. Quatre images, au moins, s'y trouvent nouées (condensation : métaphore). Ainsi de l'écrémeuse : c'est la productivité, et aussi l'extase (sociale/sexuelle) qui l'accompagne ; c'est un simple indice de lieu (la laiterie) ; c'est encore, par sa luminosité glauque, le rappel plastique des images d'angoisse et d'orgasme d'un scène antérieure ; enfin, par le mystère de sa situation, en coin, en pénombre, au terme du parcours optique de lecture du cadre — elle est pour beaucoup dans le malaise de ce cadre figé qui, sommeil de la raison, va engendrer des monstres.

Le fragment

De ce concept si central à sa théorie du cinéma, E. ne dit, et fort épisodiquement, que peu de choses. C'est dans un texte de 1940, *le Montage vertical*[9], alors justement que le concept de fragment ne fonctionne plus aussi évidemment que dans les films muets, qu'il donne les indications les plus systématiques (reprenant dans un autre contexte certaines des positions affirmées dans *la Quatrième dimension au cinéma*). La dimension « verticale » du fragment, c'est en somme une espèce de décomposition analytique, fondée sur un recensement de tous les paramètres constitutifs de l'image (paramètres *physiques*, E. y insiste : luminosité, netteté, contraste, grosseur du plan, « sonorité » graphique, etc.) : c'est ainsi qu'on aboutit aux célèbres schémas où une séquence de *Nevski* est décrite selon une portée comme musicale, élargissant au cadre lui-même l'idée du « contrepoint audiovisuel ».

9. *Œuvres*, t. 2, p. 189. (Traduit en français dans *Film Form*, op cit., en trois parties : *Synchronisation des sens*, *Forme et contenu*, *Le fond, la forme et la pratique*).

Cette verticalité du fragment, bien sûr, est une illusion, un vertige. L'opération de recensement et de maîtrise qu'elle implique est impensable. La métaphore spatiale, pourtant, est intéressante, d'induire la définition de deux autres « dimensions » du fragment (l'une et l'autre présentes chez E., jamais en ces termes, mais explicitement[10]).

10. Cf. notamment *Perspectives* (*Oeuvres*, t. 2, p. 35 traduit dans *Au-delà des étoiles*, Paris 1974, p. 185) ; *Hors-cadre* (*Oeuvres*, t. 2, p. 283 ; traduit dans les *Cahiers* n° 215) ; *Dramaturgie der Film Form* (texte original en allemand, dans *Schriften 3*, p. 200 ; traduit dans *Film Form* — encore une fois sans photos ni schémas — p. 47).

D'abord la dimension, *horizontale*, de la diachronie : le fragment comme élément relationnel, somme de ses rapports avec tous les autres fragments qui le précèdent et qui le suivent ; il y a une syntagmatique (à défaut de syntaxe) du fragment, et elle est fondée sur le *conflit* et sa *résolution dialectique* (ce n'est pas tout à fait sans rapport avec la conception vertovienne : surgissement du sens dans la béance de l'*intervalle* entre les plans).

Et encore cette dimension qu'on pourrait dire *transversale* — visant ici ce que le mot même de « fragment » emporte heureusement avec lui (en français) de « fracture » ou d'« effraction » : le réel est cassé par le cadre, qui le viole, le rompt, l'éparpille (et n'en laisse substituer que des traces : *du* réel, c'est-à-dire justement le contraire du réel continu et homogène de la conception classique). De cette brisure, le fragment porte, consubstantiellement, la marque : il est toujours violence perpétrée sur la représentation.

Le fragment 10, nœud narratif et représentatif (à l'horizontale) qui unit, par le sommeil, le terrain de l'argent et celui du rêve — et qu'on peut, verticalement, déplier comme j'ai commencé à le faire — remarque, crûment, cette rupture : obstinément fixe, dans sa lumière d'aquarium ou d'empyrée, avec sa dormeuse qui dérive sur le sol fuyant, il est une sorte de non-lieu, l'espace du rêve, de l'angoisse et de l'extase.

SEGMENT 2

S'installe ici un montage alterné « véritable », fragments pairs et impairs constituant deux séries autonomes, dont le montage effectue le rapport.

La rêveuse : fragments 12, 14, 16

12	57	—
14	37	—
16	45	Martha sourit largement.

Trois fragments représentant Martha isolée (abstraite) de son décor, et inversée par rapport au segment antérieur. Y lire, donc, contradictoirement :
— une continuité essentielle avec ce qui précède (continuité diégétique, liée au personnage, accentuée par la grosseur du plan) ;
— une rupture, double, avec la scène qui s'y inaugurait : par l'abstraction de ce personnage et son « renversement ».

L'ancien et le nouveau

Au point de stase du fragment 10, Martha et ses accessoires, vivement éclairés, se décollaient sur le fond de la paroi de la laiterie : l'image, horizontalement clivée, détachait ainsi le nouveau sur fond d'ancien (derrière la paroi, le village).

Dans cette image de Martha rêvant, l'inversion gauche-droite de la posture, troublante pour la perception de la continuité scénique (sinon narrative), est à lire encore, sans doute, selon le même code : comme si M., d'abord adossée à l'arrière-plan villageois de l'Ancien, sombre et borné (10), était maintenant regardée « de l'autre côté » : puisqu'elle ne s'enlève plus sur un fond métaphoriquement figuratif (le fond est devenu gris, flou — neutre), mais sur celui, métonymique, de son rêve : l'avenir prospère, le Nouveau.

L'histoire de ce film débaptisé est connue[11] : entrepris en 1926 sur commande du Sovkino, sous le titre transparent *la Ligne générale*[12], interrompu un an (1927) pour la réalisation d'*Octobre*, repris et achevé, sans changement notable, au printemps 1928, légèrement modifié après la célèbre conversation avec Staline, le film est alors désavoué par les instances officielles, et en tous cas par les responsables de l'industrie cinématographique. On a beaucoup dit, chez les historiens de cinéma, que c'était pour cause d'inadéquation à une « ligne » qui, en deux ans, avait singulièrement progressé. J'avoue ne pas voir, pour ma part, la contradiction entre la « ligne » du film et celle qui ressort, par exemple, du XV[e] Congrès du P.C. (b) U.S. :

> Les paysans, cette fois, emboitaient le pas aux ouvriers. A la campagne aussi, l'élan de travail avait gagné les masses paysannes qui édifiaient les kolkhoz. La masse de la paysannerie s'orientait nettement vers les kolkhoz. Un rôle important revint ici aux sovkhoz et aux stations de tracteurs et de machines agricoles (S.M.T.) bien pourvues de matériel. Les paysans venaient en foule visiter les sovkhoz et les S.M.T. : ils s'intéressaient au fonctionnement des tracteurs, des machines agricoles, ils exprimaient leur enthousiasme et, séance tenante, décidaient d'« aller au kolkhoz ».[13]

En revanche, ce qui ressort clairement du livre de Lébédev, par exemple, c'est la virulence des critiques « formelles » qui accueillirent le film, y pointant unanimement, au nom de l'idéologème de l'« homme vivant », un *défaut d'humanisme* — reproche auquel d'ailleurs E. devait plus tard, avec son habituelle bonne volonté autocritique, faire écho :

11. Voir notamment : Jay Leyda, *Kino* ; Nikolaï Lébédev, *Otcherk istorii kino SSSR* ; l'appareil critique du volume 4 des œuvres d'E. en allemand (*Schriften 4*).

12. « Transformer notre pays de pays agraire en pays industriel, capable de produire par ses propres forces l'outillage nécessaire, voilà le fond, la base de notre ligne générale » — intervention de Staline au XIV[e] congrès du P.C.(b), décembre 1925. (*Histoire du P.C.(b) U.S.*, Moscou 1949, p. 305).

13. *Histoire du P.C.(b) U.S.*, op. cit., p. 329.

(...) la première place y était plutôt dévolue au « pathétique de la machine » qu'à la compréhension sociale des profonds processus internes dont foisonnait la campagne durant son passage aux formes de l'économie collectiviste.[14]

Toujours est-il que le Sovkino refuse son aval au film, et le débaptise, pour l'appeler plus modestement (?) *l'Ancien et le nouveau*. Me requiert ici l'idée que ce titre de repli, infiniment moins prestigieux, est certainement un bien meilleur emblème du film, puisque — la remarque en a déjà été faite globalement[15], et on vient ici de le vérifier ponctuellement — il structure, il clive chaque épisode, chaque séquence, et que ce clivage se retrouve (« organiquement ») jusque dans les unités les plus discrètes du texte.

14. *La Non-indifférente nature*, *I*, Paris 1975, p. 105.

15. Par Jean Narboni, dans le débat sur *le Montage* (*Cahiers* n° 210).

Explosion, extase, frein.

Pris en bloc, le « trio » 12-14-16 a une fonction claire : accoler et ajuster Martha à son rêve (cf. infra, *Martha 2*). Dans cette opération de *centrement* sur le personnage, deux moments sont marqués :

— au fragment 12, un grossissement violent de la figure de Martha, un « saut » dont on vient de lire la signification ;
— en 16, le sourire qui s'épanouit sur un visage jusque là pratiquement inerte, culmen de ces trois fragments qui marque un nouveau « saut » — avec la disparition provisoire de Martha.

Eisenstein a souvent parlé de ce dernier type de fragments : en termes d'*extase (ekstasis)* dans *la Non-indifférente nature*, où le saut qu'ils marquent est sans vergogne décrété « qualitatif ». Ailleurs[16], une autre métaphore vient encore en rendre compte : celle de l'*explosion*, qui implique l'insertion préalable de fragments destinés à accroître la tension, de fragments « détonateurs » en quelque sorte.

16. Notamment dans les *Mémoires*. Cf. par exemple, *Oeuvres*, t. I, p. 318 (traduction française à paraître).

C'est, bien sûr, ce dernier rôle qu'on assignerait volontiers au fragment 14, parfait intermédiaire entre 12 et 16 : du premier l'immobilité persistante, mais déjà du second le grossissement accentué. Comme s'il n'était pas possible (pas rentable, pas « fonctionnel ») de modifier deux paramètres d'un coup.

Au-delà de cette description ici un peu mécanique, voilà une attitude (non le procédé, qui, lui, varie) très constante chez E. : *freiner* le progrès de la narration : science du retard, du suspens, comme il l'a décrit lui-même à propos de quelques fragments célèbres du « *Potekmine* » ; science aussi de la décomposition analytique, comme on peut l'éprouver, vertigineusement et interminablement, à la lecture par exemple du cours de mise en scène sur Dessalines (il y a toujours quelque chose de plus à figurer, *avant* ce que les étudiants proposent[17]).

17. Cf. le livre de Nijny, traduit en français sous le titre *Mettre en scène*, Paris 1973, p. 60 s.

Tout ceci bien sûr, à relier en dernière instance au principe qu'un événement n'est pas signifiant en lui-même, par sa simple représentation. La signification, c'est ce qui se construit dans une image — par l'analyse élémentaire, en sèmes aussi discrets que possible (toujours, à l'horizon, l'obsession du plan-hiéroglyphe). On comprend la haine de Bazin pour E. : puisque celui-ci dénie tout sens à la reproduction analogique, puisqu'il veut tout reconstruire intellectuellement — et pas seulement dans le montage « intellectuel ».

Le rêve : fragments 11, 13, 15, 17

11	69	Des nuages défilant de droite à gauche.	
13	138	Entrée du troupeau de vaches, de d. à g., puis se dirigeant vers le centre de l'horizon.	

15	295	Les vaches poursuivent vers la g., tandis que le taureau apparaît lentement.
17	70	Le taureau est immobile ; les vaches continuent leur mouvement sur place.

L'espace, dont le clivage est posé d'emblée par un fragment « vide » (11), se répartit selon deux zones dont la « valeur » est systématiquement utilisée :
— en haut, occupant près des trois-quart de la surface, de lourds nuages d'orage défilent sans cesse, de droite à gauche. C'est sur ce fond tumultueux et serein que s'enlève la lente et majestueuse ascension de la figure du taureau ;
— en bas, l'espace d'une « terre vaine », indistincte, vide, immobile ; peu à peu y apparaît et s'y installe le grouillement du troupeau de vaches, plus ou moins focalisé vers le centre de l'horizon.

Mâle/femelle

Ce « rêve », disons d'emblée que s'il est possible de le désigner comme tel, ce n'est pas *d'abord* à cause de son aspect aussi peu naturaliste que possible, de son peu d'adhérence à un référent réaliste : cet *écart* figure/référent est la règle, au moins dans *Octobre* et *la L.G.* — mais bien davantage en raison de sa situation dans la chaîne textuelle (cf. infra, *Martha 2*), et aussi de l'évidence de son fonctionnement « à la métaphore » : de même que cette image, « truquée » (au sens technique, limitatif du mot : utilisation du cache/contre-cache et, pour la partie supérieure, de la surimpression), superpose (en haut) et conjoint (de part et d'autre de la barre de l'horizon, remarquée d'une ligne blanche par le défaut d'ajointement du cache/contre-cache), de même la signification se lit-elle comme :

1° condensation de signifiants : le ciel d'orage, qui connote ici, via toutes les mythologies ou presque, les divinités barbues du tonnerre et du ciel (le principe mâle) — et la figure levante du taureau, autre signifiant transparent de l'agent fécondant.

2° juxtaposition : la terre, inerte et passive, Dé-méter, au-dessous du grand ciel mâle, est l'espace du mouvement des vaches, aimantées par l'érection de la figure du taureau. Mâle et femelle ici donc littéralement conjoints, en une figuration multiplement métaphorique, mais très précise, du coït.

Exploité thématiquement dans l'épisode du « mariage », ce couple mâle/femelle insiste dans tout le texte : ici, comme on voit, au seul plan figuratif ; autre manifestation de ce processus « intellectuel » dont on vient de parler.

Ancien/nouveau, mâle/femelle : le film pose encore bien d'autres couples oppositionnels (humain/animal, homme/machine...) comme si E. avait voulu, un peu ironiquement, en faire une sorte de manifeste muet de son obsession du conflit « dialectique ». Structure binaire interminablement répétée, ré-actualisée à tous les niveaux (encore l'« organique »), et où toujours la barre paradigmatique s'affirme, dont la transgression, toujours déniée, pointe pourtant toujours à l'horizon (des faucheurs ou de la faucheuse, qui est le plus *mécanique* : des paysans ou de leurs bêtes, le plus bestial, etc. ?) — puisque chez E. on sait bien que, malgré tout, deux finissent toujours par fusionner en un.

Le cadre

Pour Eisenstein, la question (« cadre ou cache » ?) ne se pose pas, ne peut pas se poser. Non qu'il oppose à l'écran-cache de Bazin, simple masque d'un réel jamais fragmenté, jamais perdu, l'utopie symétrique de l'écran-tableau, remplissage abstrait d'un cadre vide. Le cadre, pour lui, a bien rapport au référent : mais il se définit justement, on l'a vu, d'y opérer une coupure, d'en extraire *de la* représentation, *de l'*expression, *du* sens[18].

18. Cf. les leçons qu'E. retire de la peinture japonaise du point de vue du cadrage, in *Hors-cadre*, op. cit.

Pas de fenêtre ouverte, pas de regard de la caméra. Et pas, non plus, — c'est ici essentiel — de « caméra à hauteur d'homme ». L'« homme » ne donne ni l'échelle, ni le point de vue : la caméra, comme dit Daney, est « à hauteur de n'importe quoi » — la caisse, Martha, le taureau, du lait qui coule, une usine hydro-électrique.

Corrélativement, impossible encore de penser ici un hors-champ qui viendrait suturer l'intervalle entre les fragments. Il n'y a, pour E., qu'un *hors-cadre*, dont la définition, (dans l'article homonyme) est rigoureusement fixée comme « conflit entre l'objet filmé et les limites du cadre » : c'est-à-dire, ni plus ni moins, l'inscription dans le fragment de la trace de sa production.

L'angoisse, la représentation.

A quoi tient, ténue mais obstinée, l'angoisse irrépressible que j'éprouve à chaque vision de cette scène de rêve ? Il y a bien sûr le contenu de l'image, toute la charge de fantastique, d'ineffable, de monstrueux qu'E. a voulue dans ces quatre fragments (ce n'est pas pour rien qu'il se réfère si explicitement au Goya du *Géant*[19]), leur côté nocturne, hallucinatoire. Mais il y a autre chose *de plus*. Devant ce mouvement, pourtant simple et attendu, de lente[20] levée d'une figure immobile, je pense, peut-être irrationnellement, à l'espèce d'horreur fascinée qu'induit un autre mouvement, lui aussi simple, silencieux et sans agent apparent : l'ouverture de la fenêtre dans le rêve de l'homme aux loups.

Si je fais cette association, c'est moins à cause d'une improbable similitude anecdotique (rêve pour rêve), qu'en raison, me semble-t-il, de la ressemblance « structurale », dans le rêve aux loups comme dans celui de Martha, de certains traits qui ne sont pas exactement d'ordre représentatif, et que je regrouperais volontiers sous le concept eisensteinien *d'imaginité (obraznost')*. On sait qu'en principe ce concept, qui désigne au fond le caractère *d'obraz, d'image* du cadre, recouvre tout ce qui, dans le cadre, excède la représentation — c'est du moins ce qui ressort des définitions qu'en donne (elles sont, comme pour tous ses concepts, rares et allusives[21]) Eisenstein, par exemple :

> Pour ce qui est de l'objet et de la composition, je m'efforce de ne jamais limiter les cadres à la seule apparence de ce qui se trouve sur l'écran. L'objet doit être choisi, tourné et placé de telle façon dans le champ que, à côté de la représentation, naisse un fragment. C'est ainsi que se forme la dramaturgie du cadre (...) Le mot « objet » doit être pris au sens large. Ce ne sont pas seulement des choses, mais dans une égale mesure aussi, des objets de passion (gens, figurants, artistes), des bâtiments, des paysages ou des cieux à cirrus ou autres nuages[22].

Outre la dernière incidente, qu'on dirait faite exprès pour les fragments qu'on commente, me frappe pour ma part la surdétermination « émotionnelle » (comme dit E. — disons plutôt « érotique ») marquée de ces fragments. A y bien songer, il est tout de même curieux, en effet, que ces fragments, plus ou moins annonciateurs de Nouveau soient aussi *noirs* : comme si, ponctuellement[23], le discours (politique, plus ou moins) se noyait dans un supplément de signifiant, dans *l'obraznost'*, dans le trouble d'une représentation, aussi métaphorique soit-elle, des choses du sexe.

Martha, 2 : la femme, la mère.

L'alternance des deux séries de fragments marque sans doute d'abord un rapport de causalité (téléo)logique : « engendrement » du rêve par le sujet Martha, au moyen d'une insistante contiguïté. Mais aussi : Martha entourée par son rêve, plongée en lui : c'est le rêve qui ouvre et ferme le segment, qui enclôt la rêveuse.

Appropriation du rêve au personnage dont il me frappe, finalement, qu'elle fonctionne également, et surtout, à rebours : c'est le rêve qui modèle et modifie le personnage : de la Martha neutre, pure réceptrice, du fragment 12, à l'accroissement de tension (14) qui ponctue l'irruption des vaches, à l'épanouissement du sourire enfin (16) devant l'ascension du taureau — le même sourire qu'elle aura (75) devant le sovkhoze modèle.

Fonction causale, donc. Mais pourquoi pas aussi une sorte d'« équation », mettant sur le même pied, si j'ose dire, Martha et les vaches du troupeau, l'inclusion, « en gros plan », de M. dans ce grand principe femelle qui est si fortement et si positivement marqué dans le texte ? Inclusion qui se retrouvera, « en plan d'ensemble » (au plan de l'anecdote), dans les rapports privilégiés qui uniront Martha et Thomka, le taureau qu'elle achète, élève, et qui mourra pendant (de) son absence[24].

19. *El coloso* (aussi appelée *El panico*), toile de 1808, dont Goya reprit le thème pour un petit lavis vers 1820.

20. Notons au passage que le fragment 15, où se produit ce mouvement, dure exactement autant (295 ph.) que la somme des quatre fragments 11-12-13-14.

21. L'article assez connu, intitulé *Organitchnost' i obraznost'* (*Organicité et imaginité*, *Oeuvres*, t. 4, p. 652), ne permet en particulier, malgré son titre, de s'en faire qu'une idée plutôt vague.

22. *Serge Eisenstein, Oeuvres* t. 1, p. 90. (Traduction française à paraître dans les *Mémoires, I*).

23. Ici et, par exemple, avec les fragments célèbres sur le bec de l'écrémeuse où perle une goutte de lait. Sur ces derniers, voir le texte de Pascal Bonitzer, *Le gros orteil*, *Cahiers* n° 232.

24. Pour ne rien dire, ici, des évidentes connotations religieuses de tout cela. Martha comme Mère souffrante (à la mort de Thomka), d'autant plus facilement identifiable comme Vierge au calvaire, si l'on veut bien se souvenir des dessins mexicains qui mettent en scène l'équivalence Christ/taureau (un de ces dessins est reproduit dans les *Cahiers* n° 226/27, p. 86). Cf. encore, pour rester dans le texte de *la L.G.*, le cadre des trois crânes de taureaux, représentés comme un écho du thème classique des crucifixions.

Martha comme emblème, non plus seulement de la Russie paysanne, mais de la terre russe, femelle et génitrice par excellence. Evoquer ici, bien sûr, l'écrasante sensualité féminine de *la Terre* — mais par antiphrase : aucun trait de sensualité ne vient marquer psychologiquement le personnage : tout se joue dans la lettre du texte. On tient là, je crois, une des raisons qui ont valu au film un accueil si glacial : parce que ces effets *de texte*, lus « en plan d'ensemble », le sont forcément comme des éléments de *perversion*[25] d'une supposée innocence de la représentation — cette innocence que le « réalisme socialiste » s'évertuera à théoriser, sur le mode de la redondance.

25. Exemple : Martha est « du côté » des vaches. Normal, donc, qu'elle laboure avec une vache (on peut évidemment invoquer ici toutes les justifications vraisemblabilisantes qu'on voudra). N'empêche qu'il y a là, au plan de l'anecdote, quelque chose de profondément scandaleux ; aussi scandaleux que le couple de vieux qui s'attelle lui-même à la charrue (gêne immédiate produite par cette levée de la barre homme-bête)... Cf. photos dans le dernier n° des *Cahiers*, p. 27.

SEGMENT 3

Ou se retrouve une alternance réglée de deux séries, plus brèves qu'au segment précédent.

Le sperme devenu lait : fragments 18, 20, 22.

18	70	La flaque de lait envahit tout le cadre en fin de fragment.	
20	42	Poursuite de la pluie de lait.	
22	39	— " —	

Comme dans le cas du rêve, il s'agit du morcellement en trois fragments d'une prise unique, figuration d'un liquide blanc innommable, qui tombe en pluie et se recueille en flaque.

La pluie

Signifiant majeur de ces trois fragments : la pluie blanche qui envahit rapidement le cadre, et s'y installe.

Il y a un système de la pluie dans le film. Pluie d'argent, pluie de lait, et encore la pluie printanière qu'appelleront métonymiquement les fragments 19 et 21, qui alternent avec ceux-ci.

La pluie, emblème de la nature généreuse, c'est aussi, dans *la Ligne générale*, ce qui ne tombe pas du ciel[26] (séquence de la procession), mais gicle en tourbillons de gouttelettes du bec de l'écrémeuse...

26. Ce qui est en somme un minimum de cohérence : la nature n'est pas la providence, bien entendu.

Dispersion du sens aux quatre coins du texte (et à toutes les connotations de la mythologie) : c'est aussi l'exemple parfait de ces *images* globales, qu'E. définit comme sommes de *représentations* partielles[27], et qui traversent et étoilent le corps du texte.

27. Sur cette idée de l'image comme totalisation des représentations, voir essentiellement le texte *Montage (1937)*, Oeuvres, t. 2, notamment p. 347 s. (la représentation comme métaphore) et p. 451 s. (la représentation comme attribut du cadre, l'image comme produit du montage).

Orgasme, organicité

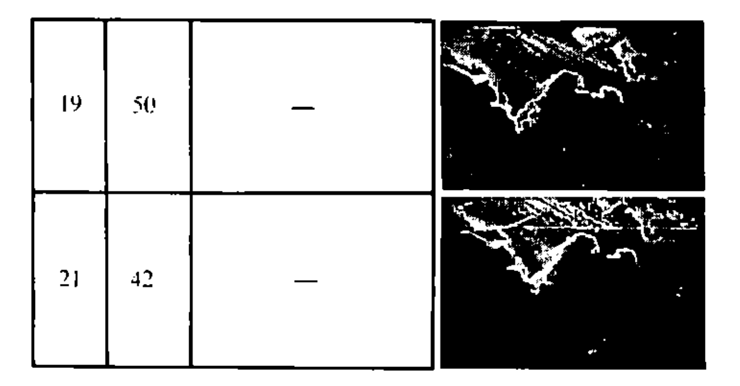
Que la pluie blanche soit d'abord du sperme, on l'admettra sans doute aisément, au nom d'une double exigence logique : métaphorique, puisque le thème de la séquence est celui de la fécondation (de la conjonction mythique des sexes) ; et, plus précisé-

ment, métonymique, puisque ce triple fragment, succédant à la stase du fragment 17, serait en somme une figuration de l'éjaculation. Semblablement, à la fin de la longue et célèbre séquence de l'écrémeuse, se marquait aussi un moment orgasmique, accompagné d'un insistant mouvement jaculatoire (de bas en haut : les jets d'eau) et tourbillonnaire, image assez immédiate de la jouissance (culmination *extatique* analysée comme telle — moins l'explicitation des connotations sexuelles — dans *la Non indifférente nature*[28]).

28 Voir *la Non-indifférente nature*, *I*, chapitre *l'Écrémeuse et le Graal*.

Ce n'est pas exactement, en ces deux occurrences, la même représentation de l'orgasme qui est produite (et c'est encore une autre qu'on aura, dans la scène du « mariage », avec la figuration cette fois littérale de l'« explosion » des fragments). Tout se passe comme si, dans un cas, l'accent était mis sur l'extase (l'orgasme comme décharge), dans l'autre, sur son accompagnement physique et productif, l'éjaculation : une fois de plus, de façon presque folle dans sa précision mimique, affleure ici une des conséquences de l'idée d'« organicité » : le filmique comme copie conforme du vivant, de la « nature ».

Natura naturans : fragments 19, 21.



19	50	—	
21	42	—	

Deux fragments statiques où se retrouve, quoique atténué, le thème du ciel et de la terre, tel que figuré en fond du rêve (11-17). S'y retrouve aussi, de façon plus manifeste, le fragment, presque identique, qui intervient plus tôt dans le film, lors de la séquence du « printemps paysan » — avec ses connotations : le printemps comme jeunesse et fécondité (de la nature).

Fécondation, fécondité

Ce jeu de signifiants, on pourrait presque dire que le film l'articule : de quoi y est-il question, sinon de copulation, de rut et de mariage — d'une part, et de troupeaux multipliés, de récoltes abondantes, d'industries florissantes — d'autre part ?

Me requiert, dans cette séquence (comme peut-être dans tous les moments « forts » du film) que ces deux signifiants y soient concurremment figurés, s'y recroisent et s'y articulent. Ainsi, au fragment 18, le plus long du segment, et le moins « figuratif » (la figuration y est carrément troublée par la présence, en bas à droite, d'un triangle blanc ininterprétable en termes référentiels), le liquide blanc qui coule, lui aussi indéterminé, se lit comme sperme, semen. Aux fragments 20 et 22 s'accentue (avec l'intercalement de 19 et 21) sa lisibilité comme lait, substance industrialisable (= source de richesse) et substance de l'allaitement (= maillon de la chaine des signifiants de procréation, cf. infra, fr. 38-39), bref, signifiant de fécondité.

Ici consiste, repérable expressément, le mouvement général de la séquence (illustration parmi d'autres de la fascination d'E. pour la synecdoque : le tout et la partie comme deux formes d'une même représentation organique) — de l'instinct à la technique, de l'organique au rationnel : comme si la pulsion n'était là que pour être aussitôt canalisée dans le stakhanovisme. Pointe ici, notons-le sans conclure, une idéologie *productiviste* (un peu plus que le simple « économisme »), que l'on retrouve çà et là dans le film (les porcs débités en saucissons, le ballet des tracteurs), et dans bien d'autres films de la même période (à commencer par *Enthousiasme*).

Montage alterné

Eisenstein utilise fréquemment l'alternance, on vient d'en voir un triple exemple. C'est peu de dire, évidemment, qu'il ne lui assigne pas la même fonction que le cinéma « classique », pour lequel le montage alterné (ou parallèle, peu importe ici) a toujours une fonction unifiante — au point d'être devenu une des figures les plus constantes par lesquelles se constitue l'espace-temps diégétique. On ne s'étonnera pas que, chez E., il fonctionne comme exposition de conflits : décomposition analytique (le rapport de Martha à la caisse, fr. 4-10) ; juxtaposition de deux séries contradictoires (Martha et son rêve, fr. 11-17) ; et ici, carrément, disjonction d'éléments préalablement donnés comme jointifs (le thème mythologique du paradigme ciel/terre, séparé de l'événement — le coït métaphorique — qui s'y inscrivait).

SEGMENT 4

Un mouvement gratuit ? : fragments 23 à 27

23 à 27	116	Mouvements alternés de g. à d., et de d. à g.	

De vertical, le mouvement dans le cadre, brutalement, devient horizontal : de droite à gauche en 23, 25, 27, de gauche à droite dans les deux autres fragments (soit, respectivement, pendant des durées égales : 59 et 57 ph.). Quant à la « substance » représentée, elle conserve l'aspect global d'un liquide blanc, y ajoutant le caractère mousseux de la surface.

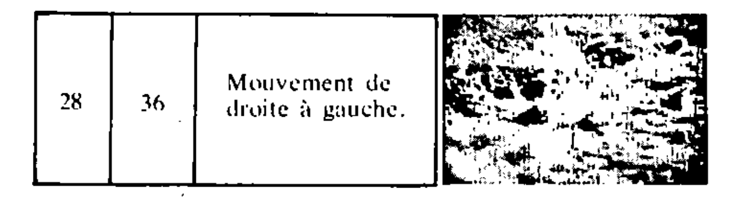
La dépense

Dans ces cinq fragments pris globalement, se lit encore le même croisement des chaînes signifiantes : le liquide blanc laiteux procède de celui qui tombait en pluie au segment précédent ; quant aux formes noires et géométriques qui apparaissent, encore illisibles, aux bords du cadre, ce sont des bribes de l'appareillage technique qui va s'imposer aux segments suivants.

Dans ces liaisons métonymiques, deux signifiants au moins ne se laissent pas résorber : la mousse (on va en reparler) et le mouvement horizontal, en secousses. Ce mouvement, impossible de le raccrocher au système qui vient à peine de s'installer : si l'on écarte toutes les considérations purement formelles (considérations certainement non négligeables pour E., à en juger par le type d'analyse qu'il a pu produire d'un segment du « *Potemkine* »[29]), il n'est guère lisible que comme retard supplémentaire, renforcement de l'économie de *suspens* où nous sommes entrés avec la disparition de Martha, et qui ne s'achèvera qu'avec la révélation (du fait qu'on quitte les rêves et les mythologies antiques pour le réel et les mythes actuels). Cas limite du principe du frein : c'est la fonction de *retard* qui détermine, ici, tous les autres niveaux de sens (le va-et-vient comme dépense).

29. Dans le texte *Eh ! De la pureté du langage cinématographique* (daté de 1934) ; cf. *Oeuvres*, t. 2, p. 81 (traduit dans les *Cahiers* n° 210).

L'irreprésentation : fragment 28

28	36	Mouvement de droite à gauche.	

Ecume jaillissant d'une eau en mouvement et parcellisée à l'extrême. Difficile de décrire la violence avec laquelle arrive ce fragment — renforcée par un curieux effet (perceptible mais peu lisible dans les deux secondes que dure la projection), celui d'une sorte d'anomalie du mouvement : reflux de la mer, filmage à l'envers, choix de l'angle de prise de vues, ou toute autre explication rationnelle — l'eau semble « remonter ».

L'écume

Dans le système qui achemine doucement la séquence vers sa fin (à ses fins : le sovkhoze laitier modèle), les cinq fragments précédents introduisaient un trouble, un supplément. Ici se marque, et sèchement, quelque chose qui apparaît d'abord comme une rupture.

Rupture au plan, hypothétique, du dénoté : que vient faire ici la mer, ou son tenant-lieu figuratif ? Rupture encore, à un niveau davantage signifiant : le fragment 28 ne se prête plus au double jeu (lait-sperme) sur quoi se fondait jusqu'alors la logique séquentielle. Bien sûr ces ruptures ne sont que semblants, facilement résorbables on va le voir ; ce qui en revanche ne se laisse pratiquement pas réduire, c'est l'inconsistance figurative de ce fragment : comme si cette écume, au mouvement improbable, n'était pas une représentation. Rappelons encore une fois la distinction dont E., sur le tard (à partir des copieuses notes de 1937 sur le montage), fit grand cas — entre représentation et image : c'est de briser l'image en cours de constitution (celle du lait industriel) que le fragment 28 peut être dit irreprésentatif : trait pour l'instant aberrant dans le portrait en cours, sur lequel on reviendra.

Métonymies

L'incomparable brutalité des métonymies eisensteiniennes, sensible aussi dans son écriture : de constatation (incontestable) en affirmation (péremptoire) : une certaine idée, comme on voit, de la *pars pro toto*.

L'écume du fragment 28, toute inattendue qu'elle soit, n'en est pas moins appelée, métonymiquement, par au moins deux contiguïtés avec le sous-segment 23-27 : la dominante horizontale du mouvement (dont il rompt d'ailleurs l'alternance régulière, on y reviendra), et la matière figurée : écume ici, mousse là : matière à la fois liquide et aérienne, flottante et pesante.

La métonymie, son propre est d'être sans fin : tel est ici son caractère, à retarder indéfiniment une fin logique et pourtant inéluctable : maintien à tout prix, le plus longtemps possible, de l'ambiguïté sur ce dont il s'agit — maintien dont on ne peut pas penser que sa fonction de retard soit seule à le justifier : il y a aussi, certainement, dans le leurre, une forme particulière à E. de plaisir du texte : laisser courir le fil de la plume ou le ruban de la pellicule, rêver de ne jamais conclure.

Mythologies

La mer, si mer il y a, c'est — toutes mythologies adjointes : origine essentielle des civilisations, symbole (c'est Freud qui le dit) de la mère — c'est : le mouvement perpétuel, la force pure, l'énergie dépensée.

Ce flot de connotations n'est évidemment pas à reverser tel quel au crédit du segment, ni de la séquence : il est pourtant, quelque part, donné à lire par le texte. Ce *quelque part*, qui fait sans doute partie de ce que Barthes appelle le pluriel du texte, il m'intéresse justement qu'on puisse le lire aussi comme actualisation de tout le discours théorique d'E. autour de concepts comme la « sonorité » des fragments, leurs « harmoniques », etc.

Ainsi, le texte eisensteinien (*la L.G.* à tout le moins — mais qu'on pense aussi aux brumes du « *Potemkine* » [30], par ex.), bien que sciemment écrit selon le régime de la connotation, comporte néanmoins quelque chose qui n'y est pas forcément réductible : si le degré de flou ou de netteté de l'image, sa luminosité, et même sa « sonorité » graphique, peuvent évidemment produire tel ou tel sens, il y reste toujours une sorte de supplément qui, *parce que chez E. le calcul de ces paramètres fait système*, peut être dit supplément d'*écriture* : c'est peut-être bien cet air-là que pourrait avoir, au cinéma, le scriptible.

30. Telles que lues par E. lui-même dans *la Quatrième dimension au cinéma*, op. cit.

La prémonition : retour sur la structure du segment.

La construction de cet ensemble de 6 fragments est presque mathématique : aux cinq premiers succède, point d'arrêt, point d'orgue, point de condensation, un fragment (28) qui a la fois prolonge et somme ce dont il rompt la régulière alternance.

Si l'on interroge les durées, d'autres liens apparaissent : les fragments 26 et 28 (environ deux secondes) durent près du double de chacun des quatre autres. Durée identique, inversion du mouvement : d'où une liaison 26-28, se confirmant de ce que, des cinq premiers, le 26, seul en T.G.P., est celui où la mousse, bulles nettement visibles, « ressemble » le plus à l'écume du 28.

On peut ici, connaissant l'obsessionnalité d'E., soupçonner un procédé : non plus le « frein » avant l' « explosion », mais une sorte d'appel, d'anticipation d'un fragment par un autre — retombée technique, si l'on veut, de la présence du travail métonymique.

SEGMENT 5

Canalisations et cascades : fragments 29 à 32

29	36	Mouvement oblique, de d. à g.	
30	37	Mouvement de g. à d.	
31	53	Arrivée du lait qui coule ensuite de d. à g.	
32	33	Mouvement de g. à d.	

Soit : trois fragments plus un. Division ternaire, désormais familière, d'un même dénoté : du lait, enfin clairement représenté comme tel, et à présent canalisé dans des circuits de conditionnement industriel. Division simple : alternance de la direction des mouvements, grossissement du plan à chaque saut, le dernier des trois (T.G.P.) étant sensiblement plus long. Schéma canonique, clos par une répétition (à la direction près) de la ponctuation du segment précédent.

La nature et l'industrie

Le lait, devenu utilisable, en est donc enfin au stade industriel : ce qui se dénote, de l'intérieur des cadres, par la canalisation qui en contraint l'écoulement — plus rien à voir avec les pluies de tout à l'heure.

Remarquons pourtant comment chacun de ces trois cadres insiste sur la présence de la cascade miniature qui prolonge la canalisation et inscrit, selon un mode familier à E. (le conflit interne au cadre), une double connotation en relative contradiction avec celles de la canalisation. Soit :

a) le naturel de la chute d'eau opposé à l'artificiel du conduit (et aussi à la chute au profil calculé qui va suivre) ;

b) actualisation de l'énergie potentielle, opposée (de façon irrationnelle) à l'inertie du lait transporté.

Se trouve donc repris, varié, et poussé d'un cran le thème, insistant depuis un certain temps, de la contradiction nature/industrie : aux forces primitives, mythiques, incontrôlées de la nature s'ajoutent puis se substituent, selon une logique pour l'instant invisible (cf. ci-dessous, *Le référent*) les forces rationnelles et élaborées de l'industrie humaine. Echo idéologique : le « grand plan de transformation de la nature » [31], dont il n'était pas encore question en 1928, mais qui viendra s'inscrire, sans faille, dans le mouvement de développement des forces productives dont le film porte la trace.

Corollaire (à l'échelle du film entier) : le rapport ville/campagne, conçu dans *la L.G.* comme re-marquage du rapport nature/industrie : « la ville est l'avenir de la campagne » (puisque, 1°, ce sont les ouvriers qui, *de l'extérieur*, apporteront la conscience de classe aux paysans, et 2°, les campagnes sont vouées à s'urbaniser, cf. les bâtiments futuristes du sovkhoze).

Idem : fragments 33, 34

33	61	Semblable à 31. Arrivée du lait qui coule de g. à d.	
34	37	Mouvement de g. à d.	

Répétition, sous forme ramassée, du sous-segment précédent ; mais aussi, inattendu prolongement du même : le schéma triptyque, apparemment clos, 29-30-31, reçoit un appendice (61 ph. : le plus long des quatre fragments) qui remet en cause l'idée même de trio. Un autre trio, en revanche, se constitue, avec le fragment 34 (rattaché à 28 et 32).

Trois

J'ai relevé au passage, sans y insister, la présence statitiquement très fréquente de séries de trois fragments. Je récapitule brièvement : 1°, c'est une de ces séries qui ouvre la séquence (1-2-3) : cadrages identiques, durées comparables : simple dissection d'une unité diégétique, avec marquage de trois temps distincts ; 2°, fonctionnement analogue pour la série 5-7-9 ; 3°, la série 12-14-16 (cf. supra : *Explosion, extase, frein*) ; 4°, la série 18-20-22 (analogue aux deux premières) ; 5°, la série 29-30-31, ajustage simple de trois fragments de même « contenu » ; 6°, enfin, la série 28-32-34, plus originale, non par sa construction (trois fragments presque identiques), mais par sa dispersion à des emplacements stratégiques, conclusion et ponctuation de segments.

Récapitulation, fastidieuse, qui éclaire cependant le double caractère, dans la séquence (et bien au-delà, dans presque tous les films d'E.), de ces groupes de trois fragments : a) leur fréquence, et b) la relative monotonie de leur fonctionnement, toujours fondé sur la répétition et la décomposition. Il y a là un truc formel trop évidemment récurrent pour être insignifiant, d'autant qu'il se redouble d'autres manifestations du même fétichisme du 3, sous la forme notamment de ce qu'Amengual avait justement analysé comme *signature* [32] : la disposition en triangle dans le cadre (cf., en écho, au fr. 10, les trois bidons de lait focalisant la lumière).

On pourrait en rester là si cela n'avait été autant *interprété*, de la part en tous cas des biographes freudisants d'Eisenstein, trop heureux d'une pâture aussi manifestement « symbolique ». Ainsi Marie Seton donne-t-elle à cet usage du 3 une valeur mystique (le nombre sacré etc. [33]), et Dominique Fernandez (qui récrit Seton en remplaçant le Christ par Oedipe) y lit-il l'émergence du triangle familial [34]. (On sait de reste que Freud, dans les catalogues de symboles qu'il dresse, par exemple dans la *Traumdeutung*, attribue au 3 la valeur de symbole du sexe mâle). Faut-il le dire, ces interprétations, pour tentantes qu'elles puissent paraître, manquent l'essentiel du symbolique : son caractère dynamique : quelle que soit la connotation « universelle » qu'on peut attribuer au « 3 », sa récurrence n'est lisible, ni dans *la L.G.*, ni dans un texte plus vaste (l'ensemble des

31. Cf., sur les tenants et les aboutissants de ce « plan », le livre de Dominique Lecourt, *Lyssenko, histoire réelle d'une « science prolétarienne »*, Paris 1976, notamment pp. 90 et 146.

32. Dans son *Premier plan* sur Eisenstein, me semble-t-il (bien que je n'arrive pas à retrouver la référence exacte).

33. Cf. l'édition française de son livre, par ex. p. 221 s.

34. Ce qui est évidemment plus pertinent, puisque c'est une problématique qui a été amenée sur le tapis (souvent) par E. lui-même. Cf. le *Chapitre sur le divorce of pop and mom*, *Œuvres*, t. 1, p. 233 (traduction à paraître) — par exemple.

productions signifiantes d'E. par ex.), parce que rien, dans le texte, n'y vient répondre [35] (jusqu'à preuve du contraire) ; ou, si l'on veut : que le texte (filmique ou non) n'a pas à être lu comme collection de symptômes.

Un découpage incertain :

Le découpage en deux sous-segments, commode, n'est pourtant pas le seul possible : s'imposerait assez volontiers, entre autres, le découpage suivant :

29-30/31-32/33-34,

qui présente deux blocs analogues (31-32 et 33-34), y compris quant aux durées des fragments. De plus, le premier de ces blocs répète, par sa direction dominante, le fragment 29 ; le second, le fragment 30. On trouve ainsi deux séries, symétriques par la direction de leur mouvement dominant de *trois* fragments chacune (29/31-32 et 30/33-34).

Cette remarque a au moins une utilité : elle démontre, si besoin était, qu'il n'y a pas de preuve interne de tel ou tel découpage (tout au plus des présomptions), du moins pour ce qui est de ce segment ; autre forme de « plaisir du texte » d'Eisenstein : la complication (la multiplication) de la structure du texte.

SEGMENT 6

35	81	La crème coule de haut en bas le long du cylindre, et envahit le cadre.	
36	48	Mouvement de l'eau : de haut en bas et de droite à gauche.	
37	105	Suite de 35. La crème continue à couler.	
	175	Le lait monte simultanément dans les deux cylindres de verre.	

Rupture brusque avec les trois segments précédents, avec :
a) la réapparition d'un mouvement vertical ;
b) et surtout, l'intervention d'appareils inédits : un cylindre noir nervuré (partie d'une écrémeuse industrielle ?), un barrage hydroélectrique, deux récipients où monte du lait.

Le référent/la citation.

Font ici leur apparition, donc, tels objets « concrets » jusque là ignorés par le film et par le spectateur. Apparaît, corrélativement, un phénomène, d'ailleurs courant, mais dont il devient clair rétrospectivement que les segments antérieurs l'absentaient : la production d'*effets de réalité*[36] (figuratifs) : les objets devenus ici reconnaissables en tant que figurations spatiales-volumétriques, il devient possible de leur assigner un référent imaginaire : ce qui, on l'aperçoit à présent, n'était pas possible des fragments immédiatement précédents.

Insistance très lourde de ces effets de réalité : la coulée lente de la crème (sa consistance, son « épaisseur »), remarquée par les côtes du cylindre noir ; les reflets de l'eau qui dévale le barrage ; la blancheur opaline du lait qui envahit les cylindres de verre...

35. Rappelons-la formule de Barthes : « Il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique : autrement dit, que son fonctionnement » (*S/Z*, p. 17).

36. On se réfère ici, bien entendu, à la terminologie de Jean-Pierre Oudart (cf. ses *Notes pour une théorie de la représentation*, *Cahiers* n° 228 et 229).

Ces objets, pourtant, me semblent rester largement innommables — à peine identifiables (c'est surtout vrai de l'inquiétant cylindre noir) : leur référent, dès lors, difficile de le confondre avec du réel : je dirais volontiers qu'il a plutôt valeur citationnelle. Cela me paraît très net au fragment 36, reprise, citation d'une iconographie déjà passablement stéréotypée en 1928 (dont témoigneraient, pour rester dans le très-connu, les fragments analogues que l'on peut relever dans la « trilogie » odessite de Vertov).

Bien plus : ce même fragment 36, où le profil de la chute d'eau *signe* sans équivoque du nom du référent, est en même temps celui où se voient pervertis les (indéniables) effets de réalité, ne serait-ce que par la violente déhiscence entre les deux parties du cadre (la courbe sinueuse, continue, lointaine qui en occupe la majeure partie — et le mouvement plat, tout proche, qui tient dans le petit triangle en bas à gauche), qui joue comme une sorte de collage, de montage dans le cadre.

Paradoxe, si l'on veut, de cette chaîne métonymique (largement surdéterminée en tant que telle : le liquide qui coule, l'industrialisation qui avance...), de barrer tout effet de réel où le sujet puisse s'inscrire — à quelques traces, dérisoires, près comme le *1120* BEZPO inscrit sur un des cylindres de verre, et qui repère, au moins, l'échelle de la figuration.

Qu'est-ce que c'est que çà ?

Les « objets » qui apparaissent à présent, par le conflit entre leur poids même de concret et l'impossibilité à les nommer, suscitent crûment cette question, latente à vrai dire depuis un bout de temps, mais que le texte, en quelque sorte, éludait, restant en deçà de sa formulation même.

On se souvient de la description que donne Barthes, dans *S/Z*, de la chaîne herméneutique telle que l'articule le texte classique. Ce code fonctionne, bien sûr, dans le cinéma eisensteinien, mais de façon, dirait-on minimale, ou plus exactement, subliminale : en-dessous du seuil, non de perception mais de *thématisation ;* ainsi, après tous ces retards (« *retarder le sens, c'est le constituer* »), en arrivera-t-on au dévoilement de la solution d'une énigme que le texte n'a ni énoncée, ni thématisée.

Ce n'est sans doute pas hasard. Le film classique, qui use *classiquement* de ce code herméneutique, ne le réserve pas à ses fictions policières : faire apparaître, par exemple, un personnage nouveau, y équivaut toujours à thématiser, formuler et poser une énigme. Ici, l'énigme posée par la figuration d'un matériau nouveau semble aussitôt résorbée, dissoute par la force des liaisons métonymiques ; l'insistance de la chaîne « emporte le morceau » (c'est le cas de le dire), d'où le désarroi du spectateur quand, tout d'un coup, *ça* consiste tant soit peu.

Jonction, raccord, embrayage.

Il y aurait une étude à faire, à la fois statistique et sémantique, sur le vocabulaire d'Eisenstein. Ainsi du mot *styk* (jointure, aboutement, raccord) : ce n'est pas à proprement parler un de ses concepts, et il l'utilise toujours de façon très métaphorique[37] : difficile pourtant de ne pas y percevoir comme un écho de la perspective « dialectique » du jeune Eisenstein : la jonction, cela aurait pu désigner à la fois le choc, le conflit (signifiants maîtres, eux, de son discours), *et* l'unification de tous les conflits partiels à un niveau supérieur — soit le problème de l'embrayage (du « saut »).

C'est exactement cette problématique qui fonde le célèbre texte sur les *Méthodes de montage*[38]– Qu'est-ce qui est en jeu ? La coexistence, précisément, de deux types de rapports entre les fragments (et au-delà, entre unités syntagmatiques) : le conflit, local, facteur de dissémination, et la jonction, unifiante, facteur de déplacement. Et leur articulation selon des *unités*, des paramètres qui servent *à la fois* (tout est là) à marquer le conflit et la jonction.

Essayons de donner un début de description précise du fonctionnement de ces unités fines dans les fragments 18 à 38, ceux qui constituent le « rêve » (au moins sa première partie) :

— il y aurait d'abord une première catégorie de paramètres dont le type pourrait être *le mouvement dans le cadre ;* le relevé en est simple, puisque, implicitement, c'est un des critères qui ont fourni le découpage en segments[39]. On se trouve ici, à plein, dans

37. A preuve le titre du célèbre article sur le kabuki de 1928, *Niéjdanny styk : Une jonction inattendue*, cf. Oeuvres, t. 5, p. 303 (traduit dans *Film Form*, op. cit., p. 23).

38. Seconde partie de *la Quatrième dimension au cinéma* (op. cit.).

39. Mouvement vertical et de haut en bas (18 à 22), il devient horizontal alterné (23 à 28), puis oblique alterné (29 à 34), et à nouveau vertical (35 à 38, avec inversion de la direction au dernier fragment).

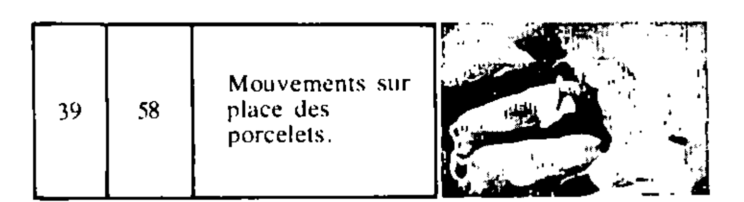
ce qu'E. appelle le montage *rythmique*, celui qui se détermine en fonction des longueurs *réelles* des fragments[40] ;

— on trouverait ensuite un autre type, par exemple la substance dénotée par le cadre : lait en pluie, lait mousseux, crème : un mouvement assez régulier de densification, tandis que, sous diverses formes, l'eau reste présente à titre de substance secondaire : on est là, typiquement, dans le montage à « dominante », le montage *tonal* (affaire, on le voit, de paramètres purement sensoriels, où les connotations — ici, le sperme — n'ont rien à voir) ;

— un troisième type enfin, le plus abstrait, mettrait ici en jeu la forme de cette substance : du plus symbolique (la pluie) au plus figuratif (les canalisations industrielles) : si dominante il y a, elle n'est plus physique mais « intellectuelle ».

On voit qu'il est difficile de caractériser ce morceau de séquence du point de vue des catégories inventées par E. lui-même, puisque toutes, à peu près, fonctionnent à la fois. Mais on vérifierait sans peine que c'est une remarque de portée générale, et que c'est justement à cette constatation de l'inefficace de ces catégories qu'est sans doute dû le concept de montage *harmonique*, destiné à résoudre la difficulté en subsumant toutes les autres catégories (puisque par définition, il prend en compte, globalement, *tous* les stimuli). On voit aussi, et c'est encore tout à fait général, combien est prégnant le principe anti-analogique sur lequel sera fondée l'approche du cinéma intellectuel.

Un nouvel exemple « en or » va d'ailleurs nous en être fourni par le saut 38/39 :

39	58	Mouvements sur place des porcelets.	

Première apparition d'êtres animés depuis le fragment 17, passage à un type de figuration et de composition différent, retour à un référent « réaliste », etc. : il y a bien *saut*, et à plusieurs niveaux. M'intéressent ici, illustration du double sens du *styk*, les deux dimensions extrêmes de ce saut :

— *en gros plan*, de fragment à fragment, l'embrayage s'opère une fois de plus grâce à des connotateurs intellectuels : la montée du lait dans les deux récipients cylindriques appelle, par explicitation métonymique de la métaphore, l'image de l'allaitement (le lait maternel) ;

— *en plan d'ensemble*, de séquence à séquence, une application révélatrice de la dialectique eisensteinienne : transformation du principe fécondant abstrait (le sperme, la puissance mâle) en richesse (porcs, vaches, gras et nombreux) du sovkhoze modèle : transformation de la qualité en quantité dont j'ai relevé ailleurs qu'elle était la base (perverse) de la réécriture par E., avec *la Non-indifférente nature*, des thèses de la dialectique marxiste.

40. Notons au passage les longueurs moyennes des fragments de chaque segment : 45 photogrammes pour le segment 3, 24 ph. pour le segment 4, 43 ph pour le segment 5, (mais 36 ph. seulement si l'on exclut du calcul les deux fragments les plus longs) : comme on le voit, les rapports *métriques* sont déjà suffisamment simples, au niveau global.

Le morcellement.

Autre mot-fétiche d'E. : le fragment, le morceau (*kousok*) : morceau de réalité (l'oreille du koulak, le lorgnon du médecin), morceau de film, aussi bien (*le fragment*). Morcellement du sens, enfin, par où son écriture pourrait être dite moderne.

Ainsi notre séquence : elle a bien sûr, un mouvement et une signification globaux — qui d'ailleurs ne s'avèrent que, rétrospectivement, à partir du fragment 75 (la réapparition du visage de Martha en G.P. souriant, jouant le rôle d'*index*). Mais ce mouvement, cette signification, ne se trouvent nulle part, sinon, atomisés, dans les articulations les plus fines du texte (là où précisément nous les avons trouvés). D'où l'arbitraire et le hasardeux qu'il y aurait à tenter, de *la L.G.*, la lecture globale, synthétique, qui a pu être produite, ici même, de films « classiques ».

Le rêve et l'utopie.

On a vu comment, au segment 2, se désignait comme rêve (et précisément, comme rêve *de* Martha) la chaîne métonymique qui nous mène jusqu'à ce fragment 39, lequel à son tour ouvre une nouvelle séquence (les animaux d'élevage, le sovkhoze). La logique du texte revient ainsi à nous présenter comme rêve, de façon ambiguë, toute cette séquence du sovkhoze modèle : ambiguïté remarquée par le fragment 74 (carton : « *Is it — can it be a dream ?* »), et qui se résoud aussitôt après, avec l'instauration d'un nouveau rapport entre Martha et le représenté : un rapport de regard (extasié).

Primitivement donnés comme rêve, avérés *in fine* comme « réel », quel statut ont ces fragments sur le sovkhoze ? Celui, exactement, d'une utopie [41] : ce qui n'a pas de lieu — et ici, ce qui n'est *pour* personne.

Incidemment : Martha dépossédée de « son » rêve, a laissé la place, subrepticement, à un autre rêveur : Eisenstein.

41 Utopie qui a, en tant que telle, son iconographie (ce n'est pas pour rien que les bâtiments et les cadrages du sovkhoze se réfèrent aussi précisément, par exemple, aux affiches et aux maquettes des plasticiens constructivistes).

Martha, 3 : « Journées d'exaltation ».

« Nous devons obliger notre grand public à aimer le travail terne de tous les jours, le taureau de race, le tracteur qui avance aux côtés de la carne décharnée... »

Si je ne savais pas cette phrase extraite d'un texte d'E.[42], contemporain de la sortie du film, j'aurais pu, à une ou deux modifications mineures près, l'attribuer à Martha. Martha, « petit chef » qui brime les masses (« *les obliger à aimer le travail* »), mais œuvre aussi pour leur satisfaction — leur jouissance.

42. *Journées d'exaltation*, *Oeuvres*, t. I, p. 141 (traduit dans *Au-delà des étoiles*, p. 51).

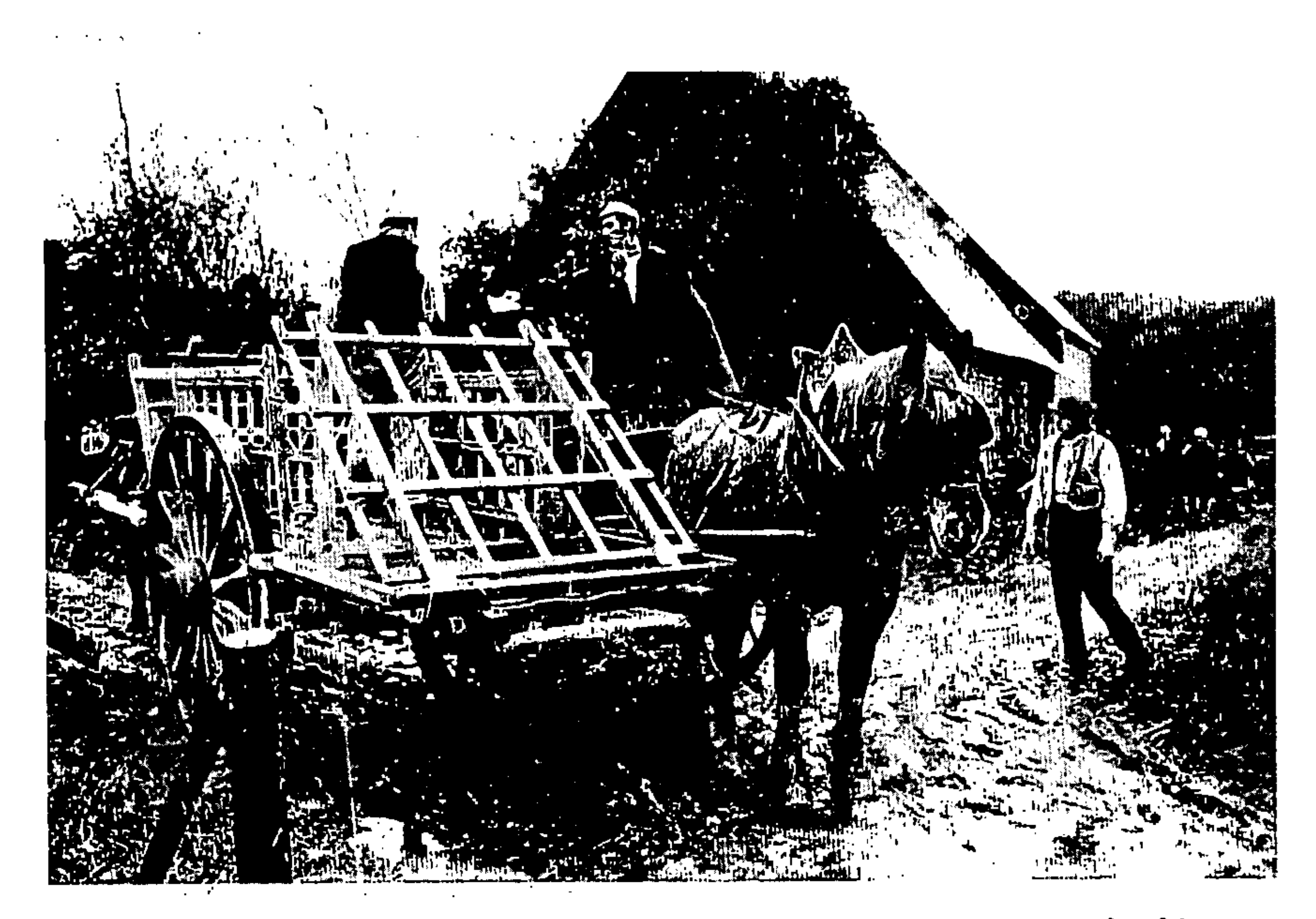
Il s'agit, pour les héros du film, de combler l'attente de ces masses (les masses, visages noirs, abrutis et faux-jeton, semblent passer leur vie à ça : attendre). Ça marche ou ça ne marche pas : *la L.G.*, on l'a dit, est un film du miracle, du tout ou rien. L'écrémeuse, par exemple, qui remplace la pluie que le ciel refuse : miracle, religieusement salué comme tel, obtenu au terme d'une cérémonie où Martha officie : *vicarie* le grand-prêtre (celui qui sait : /Lénine/).

C'est peu de dire qu'il y a là comme une métaphore du film : que fait Eisenstein, sinon essayer d'« emballer » ses masses à lui, les spectateurs (« *que les yeux de nos spectateurs s'enflamment, à la vue de l'écrémeuse en fer-blanc du kolkhoze !* » [43]), de leur en jeter *plein la vue*, de faire opérer lui aussi le miracle de l'adhésion ; bref de vicarier les figures charismatiques de Lénine et de Staline.

43. Ibid

Ceci rend compte, peut-être, du rêve de Martha : comme Eisenstein, elle se fait son petit cinéma : elle s'invente ses propres miracles, auxquels bien sûr elle est la première à se faire avoir.

Jacques AUMONT



Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...

de René Allio

Les textes qui suivent sont à lire comme des éléments à verser à un nouveau dossier — celui du film important que René Allio a tiré du mémoire de Pierre Rivière. Il s'agit d'abord de courts textes rédigés par les scénaristes au cours de leur travail commun. Les propos de Michel Foucault sont la transcription d'un entretien qu'il a donné à Pascal Kané dans un court-métrage que ce dernier a réalisé sur le film de R. Allio. Les deux courtes critiques qui terminent cet ensemble indiquent deux voies pour une réflexion à poursuivre.

Le quotidien, l'historique et le tragique (J. Jourdheuil)

Le film traitera d'un cas de parricide au XIXe siècle (en 1835, exactement) dans une province française, la Normandie.

Ce film montrera donc *la vie quotidienne à la campagne*, les travaux des champs, le rôle des notables de village (curé, juge de paix), les occupations journalières des diverses classes d'âge (enfants, adultes, vieillards) etc. Cependant il ne se fondera pas sur une dramaturgie de la vie quotidienne, *notre objectif n'est pas de réaliser une peinture de mœurs de la vie campagnarde.*

Ce film traitera donc de la vie quotidienne à la campagne en ce qu'elle conduit à un triple meurtre. On pourrait donc être tenté de parler d'une *dramaturgie du fait divers*. Mais il faut bien voir que cette notion de fait divers est déjà restrictive. *Le fait divers n'est rien d'autre que ce à quoi un meurtre* comme celui qui nous occupe *est réduit par la presse, la justice.* D'autre part, on peut sans trop d'abus affirmer que *c'est dans les classes dominées,* (paysannerie, classe des ouvriers), où l'on ne peut par le langage parler et agir les conflits essentiels, *que les dits conflits essentiels se résolvent en faits divers.*

Dans le cas qui nous occupe nous nous attacherons donc à montrer dans la vie et le comportement des principaux protagonistes *ce qui excède la réduction* (au fait divers que ne peuvent manquer d'opérer les appareils judiciaire, médico-légal)... Et ce qui vient en excès, ce dont ne peuvent rendre compte les juges et les médecins, on peut (pour faire vite) dire que c'est *la passion*, la passion comme exigence de vie, de vérité, voire d'absolu ; une double passion, celle de la mère, celle du jeune Rivière.

Ainsi se précise l'objectif multiple de ce film : la vie quotidienne, le fait divers, la passion (le tragique). Et il ne s'agit pas du tragique comme genre littéraire (la tragédie grecque antique ou la tragédie française du XVIIe) mais, si l'on veut, de l'essence du tragique telle que J.-P. Vernant la définit dans ses implications historiques : « *Le moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer* ». (J.-P. Vernant : Mythe et Tragédie en Grèce ancienne).

Les passions tragiques dont nous parlons (de la mère, de Pierre Rivière) ne sont donc pas a-historiques mais bel et bien historiquement situées au moment où les institutions judiciaires, médico-légales, psychiatriques, bien qu'ayant déjà dans une large mesure établi leur domination n'ont pas encore tout à fait résorbé le désordre, le chaos des mythes et coutumes populaires, notamment dans la campagne normande.

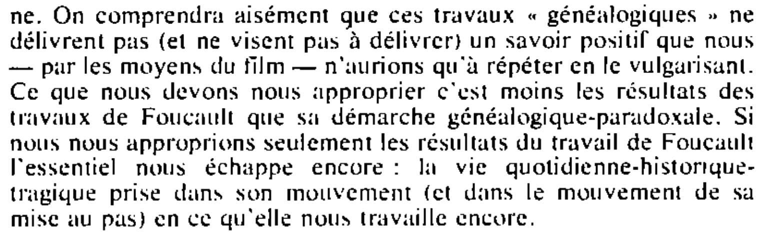
C'est le mérite de Michel Foucault d'avoir mis à jour les procédures diverses d'établissement au XVIIIe et XIXe siècles d'un ordre nouveau, celui de la bourgeoisie (cf. « Histoire de la Folie », « Archéologie du Savoir », plus récemment ses cours au Collège de France sur les pratiques médico-légales), de réaliser une « généalogie » des appareils disciplinaires qui tissent la trame des oppressions non seulement comme limites extérieures à l'activité des individus mais aussi comme chaîne d'obstacles intérieurs, inhibitions, normes intériorisées etc.

Les travaux de Foucault, en ce qu'ils marquent une rupture avec la conception « rationaliste » « scientiste » des Sciences de l'Homme telle qu'elle reproduit le modèle et les formes prises au XIXe par les sciences physiques conçues comme Sciences de la Nature, radiographient en quelque sorte les formes manifestes et latentes de ces crises où, historiquement, quelque chose de décisif bascule et s'ordon-

Pierre Rivière à 15 ans et à 5 ans. (Dessin de Christine Laurent, auteur des costumes du film. Juillet 1975).







ne. On comprendra aisément que ces travaux « généalogiques » ne délivrent pas (et ne visent pas à délivrer) un savoir positif que nous — par les moyens du film — n'aurions qu'à répéter en le vulgarisant. Ce que nous devons nous approprier c'est moins les résultats des travaux de Foucault que sa démarche généalogique-paradoxale. Si nous nous approprions seulement les résultats du travail de Foucault l'essentiel nous échappe encore : la vie quotidienne-historique-tragique prise dans son mouvement (et dans le mouvement de sa mise au pas) en ce qu'elle nous travaille encore.

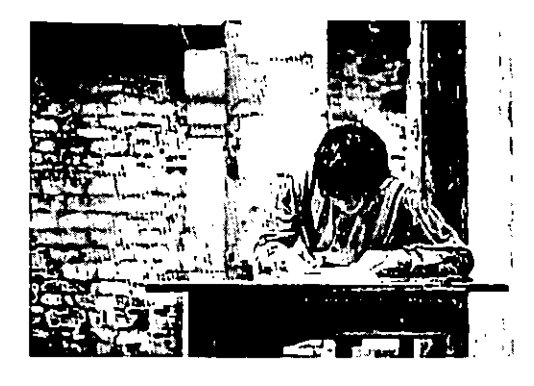
Ces trois enjeux : le quotidien, l'historique, le tragique ne sont d'ailleurs pas étrangers aux motivations et aux visées des précédents films de R. Allio. Dans *La vieille dame indigne* le vécu quotidien n'était pas exempt de retournements paradoxaux, *Rude journée pour la reine* donnait à voir l'enlisement dans la quotidienneté des aspirations à prendre la mesure de l'histoire, dans *Les Camisards* l'accent était mis sur l'aspect historique, plus exactement, l'échec historique d'un soulèvement populaire, lutte militaire et religiosité mêlées, renvoyait les individus à une quotidienneté impossible mais nécessaire. Ce qui avec *Pierre Rivière* devrait être nouveau c'est l'articulation de ces trois enjeux : le quotidien, l'historique, le tragique.

J.J.

Celui qui en sait trop
(S. Toubiana)

Ici il est question de l'écriture et de la mémoire, l'écriture étant une forme spécifique pour Pierre Rivière de fixer la mémoire, une manière à lui et bien étrange pour parler, tenir un discours sur son acte, en quelque sorte le redoubler. De tous les gestes de retour sur son acte, que ce soit par l'écriture, la parole, la mémoire, aucun ne vise à amoindrir la portée de son geste, aucun n'est un déni, forme particulière d'auto-critique si chère à la justice. Tous au contraire rendent encore plus étrange, donc anormale l'attitude de Pierre, l'attitude face à son projet. Pour que le parricide soit de tous les crimes le plus odieux, il faut aussi que le meurtrier soit de tous les meurtriers le plus fou, donc le plus fort, le plus en marge, celui de qui on pourra dire qu'il n'a rien à perdre, rien à gagner, pas même la vie, quand bien même par malheur un juré la lui accorderait.

Pierre est un « cas » qui en apprend à la justice sur elle-même, elle qui croyant tout savoir sur les marginaux qu'elle a coutume de traiter, de juger, d'enfermer, en découvre un qui empêche le code de codifier, la norme de normaliser, la loi de s'exercer, un qui d'une certaine manière lui dit : « tu vois bien que tu n'as pas réponse à tout ». La conscience et la raison progressent de chaque côté, *pour chaque camp*, par l'échec, par ce qui (celui qui) de l'extérieur pose la question-limite, la question des limites, tend à une société son propre miroir, renvoie sa propre image en disant de surcroît : *c'est vous qui avez fait ça de moi, ce monstre que vous nommez monstre l'est d'autant plus que c'est parmi vous qu'il vit, c'est chez vous qu'il naît et grandit.* L'étrange est d'autant plus étrange et fait peur lorsqu'il apparaît presque normalement, à côté de la norme, et pourquoi pas en accord avec elle. Cette étrangeté, cette folie est faite d'offensivité en ceci qu'elle porte des coups et pose des questions, oblige justice et tribunaux à se défendre, la presse à défendre la justice, la psychiatrie à suppléer la justice, l'Etat à apparaître en tant qu'Etat, bref oblige les consensus à se répéter, se redire, se défaire, en avouant que rien n'est éternel.



Et c'est dans ces ratés que la machine se désigne comme telle, despotique et odieuse; *car le crime fait parler les appareils, qui en parlant, parlent d'eux-mêmes,* trouvent prétexte pour se mettre en scène de façon grandiloquente et caricaturale, risible. Face à cette mascarade en costume, cette mise en scène autoritaire et bureaucratique, qu'a à opposer Pierre Rivière sinon la sienne propre; aidé d'une mémoire somptueuse, et de l'acuité de son regard, il imagine des scénarios, des reconstitutions d'époque, des grandes métaphores



J.-F. Millet : la lessiveuse

historiques où il se donne les beaux rôles en incarnant des héros légendaires ; bref *une imagination qui travaille et dont le travail gêne et bouscule* l'ordre matériel tout autant que l'ordre symbolique, celui de la représentation. Quoi, ce jeune sot qui massacre des choux !

Etrangeté, folie, suprême intelligence, ou esprit lourdement demeuré, Pierre Rivière est tout cela à la fois, et là-dessus les porteurs des discours bourgeois n'ont pas peur de se contredire. Mais ce qui se joue dans cette bataille psychologique, cette valse des étiquettes et des caractérisations contradictoires, c'est aussi peut-être le statut de l'intelligence telle qu'elle commence à se répandre dans les campagnes par et à travers l'église. Pierre avait une grande aptitude au savoir et à écrire, le curé en témoignera. Mais il est aussi un autodidacte acharné, un qui déjà trouve son propre chemin pour l'apprentissage des choses de la vie, un qui se fraye tout seul sa voie dans le monde des idées et des découvertes. Il invente, il rêve à des machines nouvelles, à une voiture pour aller toute seule ou un instrument pour baratter le beurre, il connait les grands voyages et l'aventure, il se faisait des histoires, il se pensait dans l'histoire.

Il en sait trop pour ce qu'on attend d'un jeune paysan, il en sait trop pour ce que le village peut faire de lui. Déjà on imagine qu'il écrit les lettres pour son père ou lit pour lui les lettres qu'il reçoit. De son côté sa sœur Victoire en fait de même pour la mère. Mais n'est-ce pas déjà trop de pouvoir aux mains des enfants? L'enfant c'est encore le monstre dans les campagnes, et le monstre c'est aussi bien celui qui a trop d'intelligence que celui dont on pense qu'il n'en a pas assez. Et Pierre Rivière sera les deux à la fois, et pour la justice et pour le village, qui dans son ensemble ne reconnait pas ce prodige. Ce n'est pas en harmonie avec lui qu'il s'est développé, c'est à côté ou contre lui qu'il a grandi. Il est des leurs tout en étant pour eux méconnaissable. Il excède en tout les lois du village et de la famille par un trop de savoir, un trop de violence et d'imagination.

S. T.

Les puissances du faux
(P. Bonitzer)

Pierre Rivière a secrètement déclaré la guerre aux puissances du faux, qui sont féminines et ont sa mère pour visage. Elles corrompent ce qu'elles approchent, même à distance. Il faut détruire la bête femelle, qui affaiblit tout ce qui est droit, juste et vrai. La mère est fausse : elle ment, elle joue, elle mime (le chagrin, par ex.). C'est parce que le père est « vrai », lui, parce qu'il éprouve réellement ce qu'il dit ressentir, et parce qu'il ne dit que la vérité, qu'il risque de succomber. Pierre, lui, qui ne parle pas — qui écrit — emploiera à son tour le mensonge, le secret et la dissimulation pour triompher des forces du mensonge. Le crime sera l'acte par lequel la vérité, l'honnêteté virile, la droiture, seront vengées ; la serpe est l'instrument de cette vengeance, qui tranchera l'écheveau corrupteur de la théâtralisation mensongère. Après quoi, la vérité éclatera. Pierre aura le tribunal pour tribune et la mort pour sanction martyrologique : de là, ses idées se propageront et gagneront les cœurs virils attendant leur libérateur.



Or, c'est tout autre chose qui arrive. Dès avant le meurtre, Pierre est dans l'équivoque. Lui aussi pense théâtralement (il a pour sa mère, outre la haine de l'homme pour la bête sauvage, le mépris du metteur en scène pour une actrice qui en fait trop). Lui aussi se déguise, pour accomplir le meurtre. Mais c'est surtout le meurtre lui-même qui fausse le jeu entier. Dans son programme même, il y a quelque chose de faux, de faussant : l'assassinat du petit frère, destiné à tromper le père, à fausser le sens du geste de Pierre, à susciter l'horreur du père et non sa reconnaissance. Pierre a donc choisi, pour libérer la vérité, le masque et l'équivoque : son geste au lieu d'être clair, est un comble d'ambiguïté, entre le crime et l'acte justicier. Au lieu de faire triompher la vérité, il déchaîne les puissances du faux, les simulacres. A peine a-t-il tué, que Pierre ne s'y reconnaît plus, ne s'y retrouve plus. Le réel, les cadavres le saisissent comme



J.-F. Millet : le fendeur de bois

un démenti violent infligé à ses constructions imaginaires. Le sens est perdu. Pierre n'entrera pas dans le box des accusés comme le tribun et le héros justicier qu'il avait voulu être, mais comme l'auteur accidentel et ridicule d'une action cruelle, maladroite et dénuée de sens. Il a honte. Ce n'est pas la réalité de son crime qui l'accable, mais sa fausseté irrémédiable au regard de la vérité (idéologique) à laquelle il croyait (la menace que le règne des femmes faisait peser sur l'ordre du monde) : vérité rendue dérisoire, illusoire.

Cette fausseté n'accable pas seulement Pierre. Elle contamine tout, corrompt tout le monde, personne ne s'y retrouve. Pierre est un faux fou, un faux criminel, l'un ou l'autre, l'un et l'autre. On lui retire la responsabilité de son crime après la lui avoir fait endosser, mais on n'ose lui attribuer une irresponsabilité véritable : la commutation de peine est une incohérence, si Pierre est un criminel, il fallait la mort ; s'il est un fou, l'asile ; mais la prison à vie ne correspond à rien. Pierre la supporte moins que tout, elle matérialise le non-sens, l'horreur de sa position. Il veut être mort, c'est-à-dire criminel sanctionné. Il se croit (?) mort, c'est-à-dire qu'il est fou ; il se pend, à la fois fou et criminel, ou ni l'un ni l'autre ; on voit avec quel lâche soulagement les journaux rapportent les circonstances de son suicide comme une confirmation de sa folie. Ouf ! on a trouvé le nom, l'identité, la cause de toute cette affaire. Mais jusque dans ce soulagement subsiste un doute.

Ainsi le faux étend-il ses ravages plus loin encore : il se révèle au sein de la « vérité » journalistique, de la « vérité » psychiatrique, de la « vérité » juridico-policière.

P.B.

Le théâtre des opérations
(R. Allio)

Tout le récit est donc rythmé par ces mouvements à l'allure théâtrale mais il n'y a pas qu'à la convention scénique qu'ils semblent renvoyer et obéir. On ne peut pas ne pas penser aussi en effet à une autre catégorie de mouvements, non moins codifiés, ceux de la guerre.

Descentes de la mère à la Faucterie, seule, légère, pour harceler le père et l'obliger à la bataille. Raids de représailles du père sur Courvaudon, pour enlever du bien et le garantir, jamais seul, toujours équipé d'un chariot attelé.

On peut revenir sur ces tactiques, elles renseignent bien comme toutes tactiques sur la situation et les moyens respectifs de chacune des parties. Ce qui les fait mouvoir (dans tous les sens) c'est, comme le dit si bien une voisine de Courvaudon, l'attachement à leurs biens (« elle est attachée à ses biens comme il est attaché aux siens ») mais là, déjà, il y a une différence fondamentale : ses biens, la mère ne peut penser qu'à les défendre, et encore ne les possède-t-elle qu'à moitié. Le père, lui, est tourné vers l'agrandissement des siens. Il a commencé avec cette annexion (qu'au fond d'elle-même la mère n'accepte pas), et il compte bien continuer. Au départ, la mère est donc sur la défensive, et doublement désarmée : par sa condition de femme et par le contrat originel qui la livre avec son « cas » à celui qui a pour lui la loi, la coutume et l'opinion publique, chef de la loi et de la coutume : le père.



D'où pour elle, une seule tactique, obligée, si elle veut empêcher l'annexion : prendre l'initiative, ruser, déplacer le débat et son terrain, au propre comme au figuré, le relancer sans cesse autrement. D'avoir aussi les entrées, le verbe, l'exagération, le théâtre et la guérilla pour faire dépenser de l'argent (dans la guérilla on fait aussi du théâtre : il s'agit souvent de faire croire).

Alors le père ne peut pas aller de l'avant et poursuivre son projet. Il lui faut à son tour défendre ce qu'il a. La situation est renversée, il ne

peut plus penser à s'agrandir, il faut d'abord accepter les dépenses que la mère se force à faire, empêcher que le bien ne s'amenuise.

Il le traduit par deux attitudes : d'abord, s'arc-bouter, essayer de tenir, garder les pieds plantés, ne pas céder — ce qui va obliger la mère à de nouvelles entrées, de nouveaux harcèlements — et puis, de temps en temps, quand la dépense ou l'angoisse d'avoir à dépenser deviennent trop fortes, la représaille à Courvaudon, le raid de récupération, en troupe, avec le cheval[1].

La mère, puisqu'elle attaque toujours, bouge sans cesse, déplace sans cesse l'intérêt, si bien que lorsque Pierre la décrit, on ne la voit jamais travailler (nous savons pourtant par les réactions du père, qu'elle abat sa part de travail, fait du beurre, le vend, moissonne, émonde et jardine, comme un qui serait maître de son bien), il nous la montre toujours en mouvement. Et la seule fois où nous la verrons bien en place, immobile pour de bon (devant un travail interrompu) c'est morte, allongée dans sa cuisine, et décrite par le juge de paix.



Le père, au contraire, pour résister, essayer de jouer la forteresse imprenable, reste le plus souvent en place. Que fait un paysan à sa place ? Il travaille : Pierre, en effet nous le montre toujours à l'ouvrage, dans le décor d'un lieu de travail, bien précisé. Le sentiment de la capacité de travail du père est traduit si fortement que même un raid de représailles à Courvaudon nous semble faire partie moins d'une entreprise hasardée, d'un mouvement et d'un voyage que d'un travail ! Et il est exécuté comme un travail. Si ça bouge quand même à la fin, c'est justement que la mère se charge d'en faire un travail qui ne va pas de soi.

La mère mène une campagne inventive, sûre de son droit, confiante dans sa victoire, pleine de mépris pour son terne adversaire. Le père s'entête dans des tactiques lourdes, avec un moral de victime. Il a peur d'elle, et toujours besoin des autres. Il n'est pas étonnant qu'il perde la guerre, à la fin. Seul le sauve, malgré lui, le kamikaze de Pierre Rivière.

R. A.

1. Il n'y a que deux épisodes où il advient que le cheval participe de leurs rapports à un moment où c'est la mère qui marque le point, et où le père vient de mordre la poussière : ce sont les deux retours de procès, où le père a dû consentir à céder ou à payer, quand ils font le voyage vers chez eux, seuls, une fois sur la charrette, une autre fois sur le dos du cheval, parcourant ensemble et dans le même temps, pour une fois, au même rythme, le paysage.

Théâtre du père et de la mère
(R. Allio)

Remarquable comme les rapports du père et de la mère se traduisent dans l'espace par des types de déplacements qui appartiennent aux conventions théâtrales. « Entrées et sorties », séparations, retours ensemble sont les modèles d'à peu près tous leurs mouvements, fonctionnent comme dans les genres les plus conventionnels, opéra ou théâtre de boulevard, et mettent littéralement en scène leur relation.

Arrivée en trombe de la mère, à la Faucterie, après chaque conflit, venant relancer le père : elle surgit, devant la maison, ou dans un champ, faisant irruption dans une scène déjà installée (repas, fenaison, travail du cidre), la bouleversant, comme sortant de la coulisse ou, diable, d'une boite. Dans ces entrées, elle porte souvent un costume qui caractérise « sa scène » (en « mendiante », « allant au marché », « en mère éplorée », etc.) ! Elle est toujours seule.

Sur la scène de Courvaudon, le père fait comme sa femme sur celle de la Faucterie, mais ses entrées à lui, nous les percevons moins comme un mouvement physique que comme un tic de dialogues, un rabâchage.



J.-F. Millet : les glaneuses

Retours réitérés sur un même thème, exaspérants, dans un domaine commun (le seul) de leurs pensées : l'argent, les biens[1].

Quant aux sorties, elles sont comme au théâtre la ponctuation finale de chaque scène, mais aussi la préparation de la suite, elles tiennent le mouvement suspendu, le personnage qui vient de sortir (surtout la mère) se tenant en coulisse hors-champ, prêt à intervenir de nouveau pour une relance.

Dans cette scénographie (sinon dans le décor qui est ici presque toujours le lieu du travail), dans cette façon d'occuper l'espace, d'y arriver et d'en repartir, on ne peut pas ne pas reconnaître, presque exactement reproduits, les mouvements caractéristiques d'un genre hautement conventionnel, le théâtre dit de « boulevard », théâtre à cocus, théâtre dont le système de convention ne fait que traduire le conflit-type qui travaille du dedans la cellule familiale bourgeoise, débat sur la propriété de la marchandise essentielle : l'épouse.

R. A.

1. A ce point que, lorsque la mère, dans la bataille, se doit de trouver une nouvelle tactique, elle va, boomerang, renvoyer au père la même rengaine obsédante : « Je veux mon cas ».

Calibènes
(R. Allio)

Le côté obsessionnel de Pierre Rivière. Il me semble que c'est de ce côté-là que le projet nous propose le plus sollicitant. *Pierre Rivière*, le film, ce peut être le passage à une autre façon de parler de ce dont nous avons souvent cherché à parler au cinéma et ailleurs. Celle qui prenant Pierre pour modèle, tout examen, toute réflexion, toute critique faits, saura laisser nos obsessions s'engouffrer dans la brèche qu'il ouvre. « Calibènes ». N'est-ce pas cela aussi un film ? N'est-ce pas aussi pour nous ce qu'étaient pour Pierre ces machines inventées par lui, qu'il ne voulait devoir qu'à sa seule imagination, pour s'adresser aux autres, lui qui n'avait pas le tac de vivre en société ?

Parfaite métaphore, le geste de Pierre, d'un acte artistique : manière de dire, autrement, très fort, avec la vie et la mort, violence dedans, rationalisation autour. C'est bien de cette manière de dire là qu'il s'agit aussi dans l'art, on l'oublie vraiment trop souvent de notre côté (science et raison !), celle où l'inconscient au moins aussi bien que nous sait ce qui est dit, où l'enjeu est la vie même. (et je sais bien de quel subjectivisme ici d'aucuns qualifieraient le propos) : de cette manière de dire-là et non pas de celle qui consiste à définir à l'avance, de la seule raison raisonnante, un propos, quelque chose « à dire », un programme qu'il suffira ensuite d'éxécuter en mettant ses pieds dans les pas prévus (mais jamais dans les plats finalement), sages fils d'une sage pensée.

Claude Hebert, René Allio et la serpe



Et sans cet aspect du « pensé », du « contenu », ce que pourra vouloir dire le film je le trouve déjà dans la mémoire, dans les témoignages dans les textes de ceux qui nous ont proposé des sens, dans la démarche de Foucault. Cela me suffit largement, je m'en contente. Ce qui m'intéresse cette fois, ce n'est pas d'abord ce qu'il y a à dire, ou ce qu'il *faut dire*, c'est ce que ces paroles et ces évènements, prononcées et advenus il y a plus d'un siècle et racontés dans le menu par Pierre Rivière me donnent aujourd'hui envie et besoin de faire moi aussi : un instrument tout nouveau, et tragique à sa façon, « pour me distinguer » : un « cabilène ».

Peut-on donner rendez-vous à Pierre Rivière dans *le paysage d'aujourd'hui ?* C'est-à-dire raconter et représenter l'histoire *exactement* (c'est-à-dire avec les costumes, les objets de l'époque, historiques) mais dans les lieux tels qu'ils sont aujourd'hui, les champs, mais aussi les bourgs. Je vois bien comment ce procédé pourrait déboucher facilement sur quelque chose de platement pasolinien, ou qui ferait dans la « distanciation » avec du lieu commun.

R.A.

Entretien avec Michel Foucault

Cahiers : *Si vous voulez, on peut commencer à parler de l'intérêt pour vous de la publication du dossier sur Pierre Rivière, et surtout de l'intérêt que vous voyez au fait qu'il soit repris aujourd'hui, du moins en partie, dans un film.*

M. Foucault : Pour moi, c'était un livre piège. Vous savez la prolixité avec laquelle en ce moment, on parle des délinquants, de leur psychologie, de leur inconscient, de leurs pulsions, de leurs désirs, etc. Le discours des psychiatres, des psychologues, des criminologues est intarissable sur le phénomène de la délinquance. Or, c'est un discours qui date à peu près de 150 ans maintenant, des années 1830. Alors, on avait là un cas un magnifique : en 1836, un triple meurtre, et sur ce meurtre, on avait non seulement, toutes les pièces du procès, mais aussi un témoignage absolument unique, celui du criminel lui-même, qui a laissé un mémoire de plus de cent feuillets. Alors, publier ce livre, c'était pour moi une manière de dire à messieurs les psy... en général (psychiatres, psychanalystes, psychologues...) de leur dire : voilà, vous avez 150 ans d'existence, et voilà un cas contemporain de votre naissance. Qu'est-ce que vous avez à en dire ? Serez-vous mieux armés pour en parler que vos collègues du XIXe siècle ?

Alors, je peux dire, que, en un sens, j'ai gagné ; j'ai gagné ou j'ai perdu, je ne sais pas, car mon désir secret bien sûr, c'était d'entendre sur cette affaire Rivière, les criminologues, psychologues et psychiatres tenir leur habituel et insipide discours. Or, ils ont été littéralement réduits au silence : il n'y en a pas eu un qui ait pris la parole pour dire : « voilà en réalité ce que c'était que Rivière : moi, maintenant je peux vous dire ce qu'au XIXe siècle on ne pouvait pas dire. » (à part une sotte, une psychanalyste, qui a prétendu que Rivière était l'illustration même de la paranoïa chez Lacan...) Et à cette exception près, personne n'a parlé. Et dans cette mesure là, je crois que les psychiatres d'aujourd'hui, ont reconduit l'embarras de ceux du XIXe siècle, ont montré qu'ils n'avaient rien de plus à dire. Mais je dois saluer quand même, la prudence, la lucidité avec laquelle, ils ont renoncé à tenir sur Rivière leur propre discours. Alors pari gagné ou perdu, comme vous voudrez...

Cahiers : *Mais plus généralement, il y a une difficulté à tenir un discours sur l'événement proprement dit, sur son point central qui est le meurtre et aussi sur le personnage qui le fomente.*

M. Foucault : Oui, parce que je crois que le discours que Riviere lui-même a tenu sur son propre geste, surplombe tellement, ou en tout cas échappe tellement à toutes les prises possibles, que de ce noyau même, de ce crime, de ce geste, que peut-on dire qui ne soit infiniment en retrait par rapport à lui ? On a là tout de même un phénomène dont je ne vois pas d'équivalents dans l'histoire aussi bien du crime que du discours : c'est-à-dire, un crime accompagné d'un discours tellement fort, tellement étrange, que le crime finit par ne plus exister, par échapper, par le fait même de ce discours qui est tenu sur lui par celui qui l'a commis.

Cahiers : *Alors comment vous vous situez par rapport à l'impossibilité de ce discours ?*

M. Foucault : Moi, je n'ai rien dit sur le crime même de Rivière, et encore une fois, je crois que personne ne peut rien en dire. Non, je crois qu'il faut le comparer à Lacenaire qui a été exactement son contemporain, et qui lui, a commis tout un tas de petits crimes, moches, en général ratés, pas glorieux du tout, mais qui est arrivé par un discours, d'ailleurs fort intelligent, à faire exister ces crimes comme de véritables œuvres d'art, à faire exister le criminel, c'est-à-dire lui, Lacenaire, comme étant l'artiste même de la criminalité. C'est un autre tour de force, si vous voulez : il est arrivé à donner une réalité intense, pour des dizaines d'années, pour plus d'un siècle, à des gestes finalement mochards et ignobles. C'était vraiment un assez pauvre type, au niveau de la criminalité, mais la splendeur et l'intelligence de son discours a donné consistance à tout ça. Rivière, lui, c'est tout autre chose : un crime vraiment extraordinaire, mais qui a été relancé par un discours tellement plus extraordinaire encore, que le crime finit par ne plus exister, et je crois d'ailleurs que c'est ce qui s'est passé dans l'esprit de ses juges.

Cahiers : *Mais alors, est-ce que vous êtes d'accord avec le projet du film de R. Allio qui est plutôt axé sur l'idée d'une prise de parole paysanne ? Ou est-ce que vous y pensiez aussi avant ?*

M. Foucault : Non, c'est le mérite d'Allio d'avoir pensé à cela, mais j'y ai souscrit entièrement, car en reconstituant ce crime de l'extérieur, avec des acteurs, comme si c'était un événement, et rien d'autre qu'un événement criminel, je crois qu'on manque l'essentiel. Il fallait se situer d'une part à l'intérieur du discours de Rivière, il fallait que le film soit le film du mémoire et

non pas le film du crime, et d'autre part que ce discours d'un petit paysan normand des années 1835, soit pris dans ce que pouvait être le discours de la paysannerie à cette époque-là. Or, qu'est-ce qui est le plus proche de cette forme de discours, sinon cela même qui se dit actuellement, avec cette même voix, par les paysans du même endroit ; et finalement, à travers 150 ans, c'est les mêmes voix, les mêmes accents, les mêmes paroles maladroites et rauques qui racontent la même chose à peine transposée. Du fait qu'Allio ait choisi de faire la commémoration de cet acte sur les lieux mêmes et presque avec les mêmes personnages qu'il y a 150 ans, ce sont les mêmes paysans qui au même endroit recommencent le même geste. C'était difficile de réduire tout l'appareil du cinéma, tout l'appareil filmique à une telle minceur, et ça, c'est vraiment extraordinaire, assez unique, je crois, dans l'histoire du cinéma.

Ce qui est important aussi dans le film d'Allio, c'est qu'il donne aux paysans leur tragédie. Au fond, la tragédie du paysan jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, c'était peut-être encore la faim. Mais à partir du XIXe siècle et peut-être encore maintenant, c'était, comme toute grande tragédie, la tragédie de la Loi, de la Loi et de la Terre. La tragédie grecque, c'est la tragédie qui raconte la naissance de la Loi et les effets mortels de la loi sur les hommes. L'affaire Rivière se passe en 1836, c'est-à-dire une vingtaine d'années après la mise en application du Code Civil : une nouvelle loi est imposée à la vie quotidienne du paysan et il se débat dans ce nouvel univers juridique. Tout le drame de Rivière, c'est un drame du Droit, un drame du Code, de la Loi, de la Terre, du mariage, des biens... Or, c'est toujours à l'intérieur de cette tragédie là que se meut le monde paysan. Et ce qui est important donc, c'est de faire jouer à des paysans actuels ce vieux drame qui est en même temps celui de leur vie : tout comme les citoyens grecs voyaient la représentation de leur propre Cité sur leur théâtre.

Cahiers : *Quel rôle peut avoir à votre avis, le fait que les paysans normands de maintenant, puissent garder à l'esprit, grâce au film, cet événement, cette époque ?*

M. Foucault : Vous savez, de la littérature sur les paysans, il en existe beaucoup ; mais une littérature paysanne, une expression paysanne, ça n'existe pas beaucoup. Or, on a là un texte écrit en 1835 par un paysan, dans son langage à lui, c'est-à-dire, celui d'un paysan tout juste alphabétisé. Et voilà qu'il y a pour les paysans actuels, la possibilité de jouer eux-mêmes, avec leurs propres moyens, ce drame qui était celui de leur génération, à peine antérieure, au fond. Et en regardant la manière dont Allio fait travailler ses acteurs, vous avez sans doute pu remarquer qu'en un sens il était très proche d'eux, qu'il leur donnait beaucoup d'explications en les étayant énormément, mais que d'un autre côté, il leur laissait beaucoup de latitude, de manière à ce que ce soit bien leur langage, leur prononciation, leurs gestes. Et si vous voulez, je crois que c'est politiquement important de donner aux paysans la possibilité de jouer ce texte paysan. D'où aussi l'importance des acteurs extérieurs pour représenter le monde de la loi, les juristes, les avocats... tous ces gens qui sont des gens de la ville et qui sont, au fond, extérieurs à cette communication très directe entre le paysan du XIXe siècle et celui du XXe siècle, qu'Allio a su réaliser et, jusqu'à un certain point, a laissé réaliser à ces acteurs paysans.

Cahiers : *Mais est-ce qu'il n'y a pas un danger à ce qu'ils ne prennent la parole qu'à travers une histoire aussi monstrueuse ?*

M. Foucault : C'est ce qu'on pouvait craindre : et Allio, quand il a commencé à leur parler de la possibilité de faire le film, n'a pas trop osé au début leur dire vraiment de quoi il s'agissait. Et lorsqu'il leur a dit, il a été très surpris de voir qu'ils acceptaient très bien et que le crime ne leur posait aucun problème. Au contraire, au lieu de devenir un obstacle, il a été un espèce de lieu où ils ont pu se rencontrer, parler, et faire passer tout un tas de choses qui étaient celles de leur vie quotidienne. En fait au lieu de les avoir bloqués, ce crime les a plutôt libérés. Et si on leur avait demandé de jouer quelque chose qui était plus proche de leur vie quotidienne, de leur actualité, ils se seraient sentis peut-être plus en représentation, plus au théâtre, qu'en jouant cet espèce de crime lointain et un peu mythique, à l'abri duquel ils ont pu s'en donner à cœur joie avec leur propre réalité.

Cahiers : *Je pensais plutôt une symétrie un peu fâcheuse : en ce moment, c'est très à la mode de faire des films sur les turpitudes, les monstruosités de la bourgeoisie. Et est-ce que là, on ne risquait pas de tomber dans le piège des violences indiscrètes de la paysannerie ?*

M. Foucault : Et de renouer finalement avec cette tradition d'une représentation atroce du monde paysan, comme dans Balzac, Zola... Je ne crois pas. Peut-être justement parce que cette violence n'y est jamais présente de manière plastique, de manière théâtrale. Ce qui existe, ce sont des intensités, des grondements, des choses sourdes, ce sont des épaisseurs, des répétitions, des choses à peine dites, mais la violence n'existe pas... Il n'y a pas cet espèce de lyrisme de la violence et de l'abjection paysanne que vous semblez craindre. D'ailleurs, c'est comme ça dans le film d'Allio, mais c'est aussi comme ça dans les documents, dans l'histoire. Bien sûr, il y a quelques scènes frénétiques, des batailles d'enfants que les parents se disputent, mais après tout, ces scènes ne sont pas très fréquentes et surtout, il y a à travers elles toujours une très très grande finesse, acuité de sentiments, de subtilité même, dans la méchanceté, de délicatesse souvent. Et tout ça ne donne aucunement à ces personnages l'allure de ces bêtes brutes à la sauvagerie déchaînée que l'on peut retrouver au niveau d'une certaine littérature sur la paysannerie. Tout le monde est terriblement intelligent là dedans, terriblement fin, et jusqu'à un certain point, terriblement retenu...

Propos recueillis par Pascal KANÉ

Sur un percheron perché par Danièle Dubroux

Il se trouve dans la distribution, un des acteurs, neutre apparemment, du moins sans susceptibilité excessive, dont il faudrait parler, et c'est à cet effet que nous tiendrons quelques propos sur son dos. Il s'agit bien entendu du cheval de labour dit *percheron*.

Ce cheval bien sûr est une figure (une noble figure) qui relaie, conduit sous son égide deux réseaux de significations; l'une (sémantique) concerne une gestuelle, un jeu (l'image) à proprement montrer. L'autre (symbolique) relève d'un trait commun du discours disséminé dans les témoignages (le son) à proprement dire.

Je m'en tiendrai ici à parler de l'une et reviendrai à l'autre dans le prochain numéro.

Ce cheval est au travail, un travail traduisant l'action nécessaire et suffisante à la production du spectacle (de la représentation), pas ce surplus « d'âme » (on l'imagine aisément) dont tout jeu d'acteur se veut l'irradiation (ou le suintement).

En effet le lien moteur qui va du personnage à l'acteur n'est pas conçu comme il est d'usage dans notre théâtre ou notre cinéma comme la voie expressive d'une intériorité, on peut dire qu'il est à l'écart (ailleurs) de toute tentation de théâtralité : « cet ensemble de ressorts (voix, mimes, gestes) soumis à une sorte d'exercice gymnastique pour organiser une musculature de passions » (M. Barthes).

Ce lien particulier nous semble pouvoir rendre compte, d'un certain jeu d'acteurs (non professionnels et la plupart agriculteurs) dans *Pierre Rivière*.

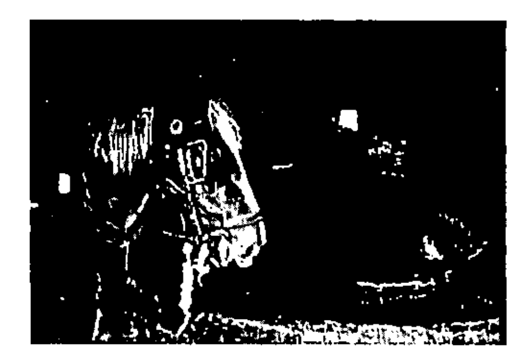


Géricault : Le charretier (Coll privée)



Le cheval est fort, simplement sans exagération, on le voit aux traces profondes que laissent ses sabots dans la terre meuble, il se passe entre la terre et lui une adhésion sans équivoque dont chacun garde les empreintes, car la terre s'agglutine aussi dans le creux des sabots. Tout son corps procède d'un puissant équilibre : *le contre-poids*, dans les champs pentus et les sillons profonds. Ses hanches sont larges, avec ses flancs comme on dit les flancs d'un coteau, d'une montagne, et sur son dos on peut monter à plusieurs, le petit devant, les grands, le père derrière.

Quand il avance, il ne galope qu'en de rares occasions, sa croupe oscille de droite, de gauche, de droite, comme le balancier d'une horloge, il rythme le temps qui rythme les travaux de la terre suivant l'heure, le jour, les saisons.









C'est par cette densité, sûreté du pas, équilibre, épaisseur apte à délimiter l'espace et le contourner dans ses modelés, ses lignes, ses excavations, que s'organise une correspondance sémantique totalement redistribuable aux mouvements et déplacements, au ton et geste des acteurs.

Quant à la voix, le timbre, la prosodie des phrases (l'accent aussi y contribue), ils sont à la « mesure », comme le battement des sabots, le balancement d'un corps qui cerne l'équilibre, comme si tout cela suivait le rythme (et sa jouissance) d'un métronome.

A cet égard certaines scènes répondent tout à fait à cet agencement rythmique : corps/voix ou corps/travail comme liaison-production énergétique et non factice.

Par exemple, après la mort du petit Jean, la grand-mère paternelle est surprise le soir, agenouillée dans sa chambre : elle se tape la tête contre le bois du lit et scande en retour : — « pour qui que le bon Dieu en fait donc tant souffrir ». Et son corps alourdi mais droit balance avant arrière sur ses genoux qui font pivot tandis que le coup sur le bois ponctue d'un coup sec la scansion de la phrase.

Le témoignage de Dame Marguerite Colleville :
— *« J'ai vu faire à l'inculpé plusieurs fois des extravagances... je lui ai vu un jour couper avec un bâton des têtes de choux verts... en faisant cela il proférait ces mots : droite, gauche, gauche, droite ».*
Alors, elle se lève et balance les bras de droite de gauche, à contre-temps du corps, tous deux opérant en contre poids, dans une courbure du corps, posture d'équilibre propice à la fauche, on sent la faucille entre ses mains taillant le blé mûr (rien à voir avec le mime Marceau ou l'enflement factice du geste acteur : pour faire rustre).

Témoignage de Pierre, dit l'ami Binet.
— *« Le père Rivière me dit que peu de temps avant étant dans un champ avec son fils, il lui déclara qu'il allait faire comme les bêtes à cornes, qu'il allait beuzer. »*
A ce moment l'ami Binet relève les deux bras avec les poings fermés dans un mouvement sec et abrupt où le cou et les épaules font point d'appui d'un levier; il y a donc bien un *poids* et une *force* assurément dans ce corps pour le soulever, force immanente à l'action nécessaire (et suffisante; sans surplus).

Enfin toutes les scènes du père au labour.
Ses deux mains tiennent les mancherons de la charrue qui oscille dans les travées creusées par le soc (point de contact, point d'équilibre) là aussi force équilibre à entretenir dans le rythme d'un balancement, d'un contrepoids du corps à l'outil en mouvement.
L'hystérie, le théâtre est absent; à sa place, l'action nécessaire à la production du geste. C'est ce qui oppose radicalement ce jeu-là et celui des acteurs (professionnels), rôle de la bourgeoisie, des gens de loi ou de l'institution. Là on retrouve tous les effets appris, tous les tics de la diction théâtre : enfle-

ment du ton à certains moments, fausse hésitation dans les reprises, lié dans l'énonciation qui doit s'accorder avec le coulé, l'aisance du geste qui feint le « naturel », etc.

Le curé instituteur de Pierre cristallise cette redondance du jeu (le cours d'art dramatique) où le corps, la voix s'efforcent de rendre compte d'une sorte de gymnastique du sentiment (qui s'avère souvent une gymnastique des zygomatiques).

Cependant, il y a un intérêt à cette coupure, cette différence radicale dans le jeu, car il réintègre l'économie propre du film (et du sujet traité), en effet ceux qui théâtralisent sont ceux-là mêmes dont la pratique sociale est le théâtre, la mise en scène, ceux qui tiennent audience : avocats, juges, médecins, curés (en chaire ou à l'école).

Morale : C'est en cela qu'enfin se réalise cette terrible révélation : que ceux qui parlent mieux sont ceux qui n'avaient pas la parole.

Danièle DUBROUX



L'écrit et le cru par Serge Le Péron

Au vu et au su de la réalisation, le premier parti pris qui se manifeste est celui de la *proximité:* rester proche du mémoire et des textes qui l'entourent (ceux d'hier — textes de justice et de médecine, de journaux — et ceux d'aujourd'hui — textes de Foucault et de son équipe[1]), proche du document. Aussi, les dialogues sont-ils proches de cette espèce de « continuité dialoguée » qu'est le mémoire ; le filmage aussi, puisque l'angle de prise de vue (des scènes de sa vie jusqu'au crime) est souvent indiqué dans le mémoire et parce que le cadrage s'en tient à l'œil (et à l'oreille)du paysan du XIXe siècle, de Pierre Rivière lui-même, celui de la distance et de la hauteur *nécessaires* à l'appréhension de la scène décrite, de l'événement : gestuelle et parole. Aussi le cadrage est celui de la conversation (la grandeur limite du cadre étant celui de la portée de la voix : scène de « la chanson du menuisier » où Pierre Rivière assiste à l'accablement définitif de son père, scène où la mère interpelle depuis un chemin le père au travail dans son champ — Pierre à ses côtés), du témoignage, du rapport humain, de la petite propriété et du petit nombre : du plan moyen au plan d'ensemble, tout tient et tout parle[2]. Fixité du cadre aussi qui fait ressortir avec violence le jeu des rapports dans les villages, dans la famille, au travail, à la terre, à la machine, aux animaux. Cadrage et fixité[3] qui révèlent une économie des moyens propre au film[4] et un certain assemblage des rapports sociaux propres à une époque, à une classe, à un mode de vie, donc un *mode de voir.* En ce sens chaque plan a le *rôle pédagogique* d'un document : (ce qu'on voit et comment c'est vu[5]), d'un document de plus qu'on verse au dossier d'une époque, d'une affaire. C'est le côté « Leçon de chose » du film.







D'autant que ce cadrage est aussi celui de la « communale », où chacun, quelle que soit sa place (l'instituteur a tout de même une place privilégiée), a une vision d'ensemble de la classe où tous et tout sont dans la même proportion, où chacun est dans un rapport d'immédiateté avec les objets et les autres élèves (à la campagne tous les enfants du village sont dans la même classe, quel que soit leur âge). A chaque instant tous peuvent être interpelés ou se faire entendre; tous les objets sont à portée de main et portée de l'œil. La pédagogie d'Allio passe par des mises en relation (et des ruptures concomitantes : *La vieille dame indigne, Pierre et Paul) immédiates*[6]. Elle est celle de l'instituteur comme la mise en scène qui la produit; elle sous-tend un type de rapport humain dans le travail qui s'est trouvé particulièrement adapté à la réalisation de l'objectif que s'était donné l'équipe de travail du film : faire jouer le texte par des paysans-non-acteurs.

Car avant tout, une fois engagés les p.n.a., ont eu à apprendre et à réciter un texte : récitation par cœur d'un Texte dont ils n'étaient pas les auteurs : par ce côté, l'école.

En même temps ils n'étaient pas des écoliers; ils étaient là à cause de leur proximité avec les véritables acteurs du drame, paysans eux aussi de la région de Flers (Normandie), et d'une certaine manière ils se trouvaient au *cœur de la récitation*.

C'est à la croisée de ces chemins qu'ils ont fait « acte de création ».

Ainsi les mots, les phrases, le texte sont-ils, dans le film, *simultanément* (et sous nos yeux) mis à plat et investis d'une force étrange : récités, extérieurs[7], le jeu les marque comme tels en drainant avec lui l'exigence de l'effort d'application, de mémorisation (effort pour surmonter l'émotion aussi), inscrit le difficile passage de l'écrit au parlé, de la récitation : toutes choses que le métier de l'acteur consiste à faire oublier; les p.n.a. ne cachent pas leurs difficultés, et n'oublient rien, ni la caméra, ni le texte, ni le fait qu'ils jouent. En même temps ce texte ne rencontre pas seulement cet accent, il lui appartient, comme il appartient à ces intonations particulières des gens du pays et plus généralement aux gens habitués à avoir le ton de ce qu'ils disent[8].

Au bout du compte les mots tombent de leur bouche de toute leur hauteur.

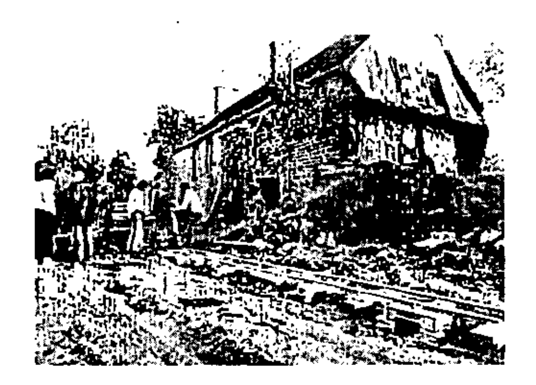
Par exemple les interjections qui commencent presque toujours les phrases que Pierre Rivière met dans la bouche de ses personnages et par lesquelles il veut nous dire la souffrance, le malheur des siens, la butée contre le destin, l'incontournable : « Eh bien !, dit mon père... », « Ah, faut-il que j'aie eu tant de mal dans ma vie ! », « Ah, que fais-tu ! », etc.

Le jeu des paysans s'accorde alors précisément sur le texte, ces interjections sont données pour ce qu'elles sont : départs, difficultés, « hors texte », obstacles à franchir avant la suite, dépression, inscrivant ainsi dans la diction même, l'état d'âme du personnage.

En fait, c'est avec le « naturel » (même brechtien) l'évidence sous toutes ses formes que paradoxalement[9] le jeu des paysans vient rompre, proclamant ainsi avec leur « non naturel »,



Emilie Lihou



la non-évidence des mots, des textes (et de celui-là en particulier, un texte qui les concerne, le mémoire de Rivière); la non-évidence du jeu, qui n'est pas la parole, plutôt une forme d'écrit; le pouvoir des mots et la force de l'écrit. C'est ainsi que le jeu des paysans renvoie à la présence active du dispositif qui l'entoure (la caméra, le texte, la mise en scène et ses partis pris) : il dit en permanence que tout cela, tout ce qu'on voit et qu'on entend, *est écrit*[10]. Il y a là plus qu'une analogie avec l'écriture de Pierre Rivière qui lui aussi inscrivait en son centre à la fois le dispositif (une époque, un village, un savoir particulier, un crime), mais aussi le mystère de sa production.

C'est le talent du film de restituer avec l'affaire le mystère de l'affaire, avec le personnage son caractère enigmatique (étonnant Claude Hébert). C'est grâce au jeu des uns et des autres et leur confrontation. C'est grâce aussi à cet autre parti pris plus général de la réalisation, celui d'*être précis* et de l'inscrire, d'en faire si l'on veut un des arguments de la réalisation : précision des lieux, des moments, des personnages, celle obsessionnelle des greffiers et de Pierre Rivière. Ce pari de reproduire par le menu tout ce qui est advenu, obsession qui se retourne (ici à bon escient) contre le sujet qui la pratique, c'est qu'à vouloir trop élucider on rend tout mystérieux, à se projeter au-devant de toute énigme, on risque en l'éclaircissant d'en dévoiler une autre, toute proche, à laquelle on s'attache bientôt. C'est une des caractéristiques de l'affaire, on la retrouve dans le film : chaque document, chaque avancée, chaque plan sont à la fois élément de savoir et matière à énigme.

Et à la fin l'un et l'autre gagnent.

Serge LE PERON

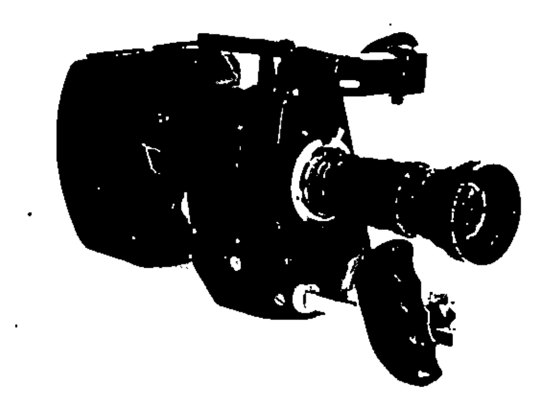
1. Et aussi d'autres matériaux tels que tableaux, dessins d'époque, etc.
2. Ni plans généraux, ni gros plans (encore moins plans très généraux ou très gros plans) . à cette époque ce système de vision est celui des empereurs, des rois, des généraux. Aujourd'hui elle peut être celle de tout un chacun (et de tout cinéaste pourvu qu'il en ait les moyens . cf. M. L. Hamina) pour peu qu'on habite une tour *et* qu'on ait des jumelles (cf. Narboni sur *La dernière femme*, N° 268/289).
3. Il y a un essai de virtuosité un peu précieux (caméra balayant toute la scène) lors du premier interrogatoire. On est alors chez le juge.
4. Il faut la citer car son travail est d'une grande précision : la responsable de la photo et du cadre est Nurith Aviv.
5. A la fois regard sur le document et document sur le regard d'un paysan (des institutions aussi) de l'époque.
6 Celle de Godard est toujours médiatrice : un tableau noir, une voix de femme, un livre, une image ou un slogan publicitaire, un jeu de mots, etc. Et les objets même sont investis de cette fonction de médiatisation : le stylo du soudeur, les cendriers, les paquets de cigarettes..
7 Position de « l'acteur » différente de celle des ouvriers du *Courage du peuple* ou des deux vétérans africains de *Nationalité . Immigré* qui avaient à rejouer, à reproduire un événement qui leur était personnellement advenu dans le réel. Différence aussi avec le « non-acteur » de Bresson auquel on ne peut s'empêcher de penser. Si, avec Allio, c'est l'idéologie de l'école laïque qui gouverne, avec Bresson, le rapport non-acteur/auteur est celui, féodal, du vassal et du suzerain.
8. Le père : « Ma foi, tu te couches et te places assez bien pour que je te jense mais je n'en suis pas dans le train ». Il faut être « de là-bas », pour être capable de donner tout le sens qu'il faut à un texte comme celui-là.
9. Eux qu'on aurait pu choisir pour leur « naturelle » propension à jouer les paysans, ils se comportent là comme de véritables « professionnels », au bon sens du terme (sur le « mauvais sens du terme », cf. ce que dit D. Dubroux du jeu d'acteur.)
10. Il est rarissime qu'un film garde les traces de ce qu'il a *d'abord été* : de l'écrit.

Un beau dimanche au bord de l'eau
(Colloque à Thonon-les-Bains)
Par
Jean-Jacques Henry

Le C.N.R.S. a organisé du 2 au 8 octobre à Thonon les Bains un colloque sur : « La Science et l'Image - L'Image en mouvement : Techniques et moyens ».

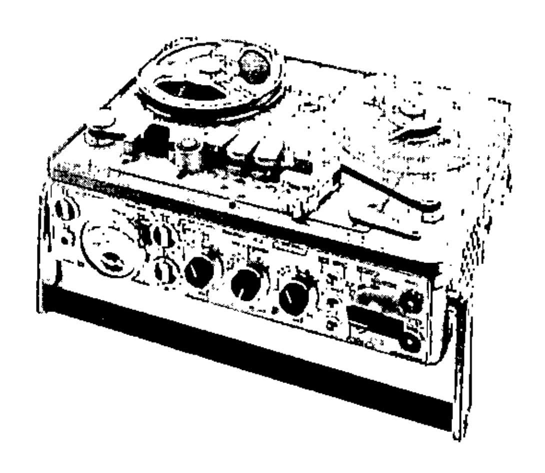
Participants invités : 76 dont, participants : 7, plus quelques observateurs.

Les journées des 3, 4 et 5 octobre étaient consacrées aux « outils de l'audiovisuel », respectivement le 16, le Super 8 et la vidéo.



La Aaton 16

Le Nagra 4.2



Qui donc s'est aperçu du temps qu'il faisait ce jour-là sur le lac ?

Le plaisir était ailleurs : dans un réduit culturel des sous-sols de la Maison des Arts et Loisirs à Thonon. Un plaisir composite : celui, parisien, commun, de faire entre soi, avec les toujours mêmes, quelque chose d'autre, ailleurs : et, s'y superposant, le plaisir plus subtil du mauvais élève ; le cancre qui écoute et comprend juste assez pour jouir de ne pas entendre exactement sur le registre où il conviendrait qu'il le reçoive le discours du maître. Son angoisse aussi, légère mais excitante, du risque d'être interpellé. Et de ne pas Savoir.

On a mis le paquet, ce premier jour, dans le choix des meneurs de jeu.

Côté IMAGE : Jean-Pierre Beauviala. Il a été pendant plusieurs années — il est jeune pourtant — le patron du Bureau d'Etudes chez Eclair, le fabricant-marchand de caméras. Un patron qu'on cherchait à exploiter ; alors il est retourné à Grenoble, qu'il n'avait jamais quitté, pour y installer son propre Bureau d'Etudes, ses propres ateliers. Ça s'appelle AÄTON et ça regroupe maintenant plusieurs chercheurs. On y a inventé et on y construit depuis deux ans une caméra 16, très belle, très simple et très sophistiquée et une caméra vidéo encore plus simple — on dirait une pompe à vélo — encore plus sophistiquée — on dirait aussi un micro, le comble pour une caméra : c'est la « Paluche ».

Côté SON : Stéphane Kudelski, inventeur et constructeur du célèbre NAGRA, cette fantastique caisse enregistreuse qui depuis bientôt vingt ans a pas mal changé la façon de faire du cinéma. Manie avec vivacité et astuce les transistors, la règle à calcul, l'humour et les francs suisses.
Un comparse dans la foule : son fils, encore presque adolescent cheveu blond, visage poupin, on croit qu'il dort : ne pas s'y fier. Répond du tac au tac aux hésitations du papa pour lui souffler le prix d'un ordinateur, la référence d'un composant électronique...

SON-IMAGE : coupure arbitraire. Chez Aäton on parle aussi de son et chez Nagra également d'image. Chez Aäton et Nagra on parle de son ET d'image, d'informatique ET d'écriture. L'ombre de Godard plane...

L'entrée en matière est banale. Historique tout bêtement. Mais cette histoire là passionne toujours. Comme des grands voyages, ou des grandes aventures, pour aller plus vite, elle oublie le quotidien, ne retient que l'exceptionnel, le merveilleux.

Beauviala : *« ne jamais oublier que le progrès — en matière de technologie et de technologie audiovisuelle notamment — passe toujours par les militaires, les flics et les profiteurs ».*

Kudelski : *« Nous pouvons faire aujourd'hui tout ce que nous voulons mais nous ne savons pas toujours ce que nous devons vouloir ».*

ou encore : *« Rêvons sur les possibilités des ordinateurs : ils peuvent tout faire, y compris regarder une émission de télévision qu'ils auraient auparavant fabriquée, et nous dire aussitôt ce qu'il* FAUT *que nous en pensions ».*



La paluche

Nos deux personnages s'y installent dans leur rôle : sur la route tortueuse du progrès technologique ils ont su, l'un et l'autre, repérer de séduisants raccourcis. Ce sont de bons guides, notre confiance leur est acquise pour la suite du voyage dans les perspectives d'avenir...

Nos guides sont honnêtes aussi, et modestes : ils ne cachent pas une inéluctable soumission à quelques lois physiques dites universelles : quand un impardonnable ignorant réclame de nos inventeurs un micro qui saurait capter au milieu d'un environnement sonore omnidirectionnel LE son, et celui-là seulement, qui intéresse l'artiste, Kudelski lui répondra qu'un objectif mesure environ 10 000 fois la longueur d'onde de la lumière qui le traverse et qu'il faudrait donc, par analogie, des micros de plusieurs kilomètres de long pour obtenir une focalisation semblable à celle qu'on obtient dans le domaine optique !

Mais les pouvoirs dont disposent aujourd'hui les techniciens l'emportent, et de très loin, sur les contraintes auxquelles ils doivent se soumettre. Leur champ d'action et d'influence est immense.

Leurs propositions, leurs projets anticipent sur l'idée que Jean-Marie Benoist développera (trop) brillamment et (trop) rapidement (un train à prendre) le lendemain matin : l'audiovisuel, terrain privilégié de rencontre, de conflit, d'échange, d'interférence, du rationnel et de l'imaginaire ; l'Audio-visuel comme ferment et support d'une nouvelle poétique.

Kudelski installe un ordinateur dans la table de montage pour accélérer la recherche des plans ; ou un radar sur la caméra pour régler le problème de la mise au point.

Beauviala coupe le son en rondelles — 30 000 fois par seconde — met ça en conserve (mémoire digitale et bientôt analogique) et le ressort de son chapeau quand ça lui chante, disons 18 images plus tard, le temps d'annuler le décalage standard des images et des sons sur un film traditionnel : ça rend possible, en Super 8 notamment, un montage simple où l'on manipule directement des bouts d'audiovisuel, images et sons non dissociés, quitte à utiliser plus tard le même procédé, en sens inverse, pour se recouler dans la norme.

Bientôt, par le même procédé d'échantillonnage on mettra des images ou plutôt des définitions d'images, en mémoire... Chez AATON on travaille aussi à régler définitivement le problème du synchronisme dans le tournage en « double system » : c'est le marquage temps qui consiste tout bêtement à inscrire — avec précision — sur tout ce qu'on tourne, bande d'images ou bande de sons, l'heure de la prise (et les minutes, et les secondes, et les dixièmes aussi, et l'année et le jour si on le juge utile et les archivistes le jugeront utile).

A 8 h 47 le train sifflera trois fois, à son arrivée en gare de la Ciotat. .

Le troisième jour, qu'il était prévu de consacrer à la vidéo, un troisième homme est arrivé. Jean-Pierre Masse, actuel directeur du Vidéographe de Montréal.

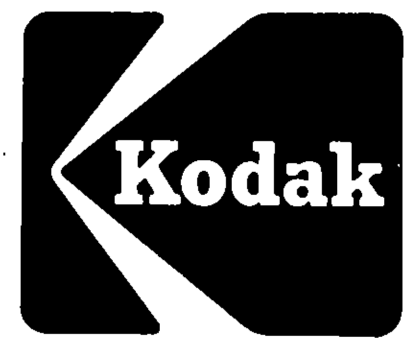
Embarquement immédiat pour de nouveaux rêves : l'exotisme de quelques arpents de neige en multiplie le merveilleux ; l'ancrage dans une réalité précise, et nord-américaine, en décuple d'efficacité.

Au passé : la naissance de la télévision communautaire vers 1960, près de Lac Saint-Jean, à Normandin

« Un de mes rêves, une de mes utopies, serait qu'un jour je puisse prendre le film sur les Piaroas (il s'agit de Histoire de Wahari *de Monod et Blanchet) tel qu'il est et le montrer dans un village dogon. Comme ça. Peut-être il se passera rien. Mais s'il se passe quelque chose, c'est fou cette rencontre de deux cultures. »*

(Jean Rouch, Nouvelle Critique mars 75)





(P.Q.) parce que la réception normale de la télévision y était acrobatique et que Monsieur Picard, le dépanneur local, qui était un petit malin, avait eu l'idée de faire payer le raccordement au relais qu'il avait installé.

Au présent avec la télévision que se fabriquent aujourd'hui les eskimos de Frobisher Bay, en Terre de Baffin, très loin dans le Grand Nord, parce que la télévision de Radio-Canada ne les atteint pas...

On projette à Thonon un document vidéo couleur issu d'un tournage original en Super 8 auquel on a fait subir toutes les sortes possibles de transfert, de changements et normes et de transports — y compris un petit passage en satellite ! Rouch jubile.

Rouch jubile, et avec lui toute l'assistance, et moi avec. Mais qui donc, s'intéresse à ces eskimos en train de tanner des peaux ?

Et à qui, et à quoi servent-elles ces images que les Eskimos de Frobisher Bay ont choisi de donner d'eux-mêmes ?

Ce n'est pas qu'il ne se soit rien passé à Thonon les Bains. Bien loin de là. Mais surtout pas la rencontre, encore moins le choc, de deux cultures. Ces eskimos là n'auront servi qu'à provoquer notre émoi, excités que nous étions par les prouesses de la technologie de pointe, la plus sûre valeur, tous comptes faits, de notre beau monde occidental.

C'est vrai qu'on était pas venus à Thonon pour s'occuper des eskimos.

Ce colloque là s'appelait « La Science et l'Image — L'Image en mouvement : Technique et Moyens ».

On était en droit de s'attendre tout de même à ce que cette science, cette technique qui fabrique des images — et des sons — ne soit pas seulement interrogée sur sa faculté à les enregistrer et les transmettre, ces images et ces sons, sans distorsions, sans aberrations, dans le respect des couleurs et des timbres, en Hi-Fi en quelque sorte.

Les meneurs de jeu, ceux-là en tout cas dont nous avons parlé, avaient pourtant tendu quelques perches : ils avaient entrouvert le rideau, bousculé le décor, retourné la médaille.

Et Jean-Pierre Masse qui enchaînait immédiatement aux belles histoires de Normandin et de Frobisher Bay : une chute un peu rude.

Deux faits :

— un récent match de hockey avec l'équipe canadienne, retransmis et vendu aux quatre coins du monde a été vu par sept cent millions de télespectateurs.

— on a dit beaucoup (et beaucoup de bien) de la réception par câble de la télévision. Dernier épisode de cette aventure : la « Pay-TV » ; depuis dix-huit mois aux Etats-Unis le câble permet non seulement la transmission d'émissions mais aussi désormais la comptabilisation des émissions reçues par tel ou tel spectateur. En quelque sorte la télévision à la carte. La facture suit...

S'il vous plaît, ne nous gâchez pas notre plaisir. Elles étaient belles vos histoires de tube vidicon, de mémoire analogique, de capacité au tantale et de haute fiabilité...

Jean-Jacques HENRY

Barry Lindon (S. Kubrick)

Il y a toujours eu une profonde moralité, à la fois mercantile et humaniste, du cinéma hollywoodien, selon laquelle une fiction ne doit jamais travailler à perte, qu'elle doit être, de quelque manière, édifiante. On s'en aperçoit aujourd'hui, avec le film-catastrophe, où le gâchis d'argent, de décors, de talents, est compensé par un gain inouï, inestimable : face à l'apocalypse déchaînée sur l'écran, il se pense obscurément, du côté des spectateurs, quelque chose comme « nous ne sommes qu'un ». *Unanimisme* du spectacle hollywoodien, exigence d'un assentiment profond, moral, sentimental, à des idéaux collectifs dont la fiction doit (c'est sa règle, sa loi) assurer au spectateur le bonheur de la rencontre.

En apparence, *Barry Lindon* est fidèle à cette grande norme hollywoodienne. Sa fiction, qui se déploie en une vaste fresque historique, peut passer pour porter une moralité — l'ascension et la chute d'un arriviste — comme support d'une méditation pessimiste, distante et hautaine, sur les grandes valeurs du monde. De quoi faire crédit à Kubrick d'être un grand auteur crépusculaire, et son film un testament, un recueil de pensées sur le monde : un beau cadeau pour les spectateurs, et les critiques, en fin de compte.

Or, c'est un film qui se dérobe de toutes les manières possibles. D'abord, visiblement, par un excès d'hétérogénéité dans sa forme, contraire au réalisme hollywoodien : les tableaux, les plans, ne cadrent pas les uns avec les autres, les uns par excès de picturalité, les autres par excès de vérité archéologique. Ces distorsions ne sont pas décoratives, en tout cas n'ont rien à voir avec le décoratisme hollywoodien, qui est toujours utilisé soit dans le sens de magnifier, scéniquement, les personnages, soit d'enrichir les fonds de notations historiques, de personnages secondaires, à leur avantage, à celui de cette glorieuse figure féodale qu'est la star.

Visiblement, dans *Barry Lindon,* le luxe des plans ne sert pas les personnages, ne les encadre pas dans une posture glorieuse. Leur richesse tendrait plutôt à accentuer le peu (ou le moins) de gloire de cette histoire, à marquer d'un accent de dérision les personnages et leurs actions. Mais surtout, l'excès de vérité archéologique, l'hyperréalisme des scènes de genre (le parler, le maquillage, les manières d'époque), loin de leur donner l'accent de la désuétude et le charme de l'imagerie rétro (la jouissance des maîtres d'un autre temps), les affecte d'un coefficient d'étrangeté (ethnographique) : celui de séquences sociales, de rites, de codes dont le sens serait perdu. De valeur nulle, donc, pour le spectateur, au regard du pouvoir de l'imagerie rétro d'évoquer au passé la jouissance des maîtres, et d'être au présent le signe de leur gloire, voire son message : pour autant que la mode rétro, en tant que valeur sociale, a bien le sens, aujourd'hui, d'une promesse — celle de la perpétuation d'un plus — de — jouir, marquée symboliquement par une resacralisation des valeurs de luxe de la bourgeoisie.

Les aventures de Barry Lindon sont celles d'un personnage en quête de luxe et de gloire qui ne maîtrise pas les codes des autres, mais ne se fie pas moins aveuglément à ce qu'ils portent, à ses yeux, de promesse. Littéralement, il prend les codes pour des messages (l'épisode amoureux avec sa cousine, qui ouvre le film, et qui lui fait rencontrer le premier leurre de sa carrière), il se sert des messages des autres comme de codes (l'habit militaire et la lettre volée), utilise les codes des autres pour détourner leurs fonds (le jeu, dépense aristocratique), et dépense les fonds des autres (la fortune de sa femme) pour accéder au royaume de leurs valeurs — pour devenir lui-même un aristocrate, en pure perte.

L'étrangeté de l'histoire tient moins à cette thématique de la carte truquée, de la mésalliance et de la mauvaise fortune, qu'au fait que le film se déroule sous le signe du trucage, de l'étrange, du semblant, pour s'achever sur la non-reconnaissance, la mutilation, la folie, et que son écriture, l'angle d'attaque et la ligne de fuite de chaque séquence, la

tournure du récit font surgir des situations un supplément de frayeur.

L'irruption des masques effrayants et grotesques, de la violence, de la mort, la prise du personnage dans un réseau de machines sociales infernales et de procédures où il se perd sans le savoir, se font aussi dans des opérations d'écriture à fond perdu, d'un catastrophisme secret : la parade militaire, la rencontre avec le chevalier, la mort de l'enfant, la signature, déroutent par l'indécidabilité du sens du rictus de l'officier, du masque poudreux, du visage martien, et pour finir, d'un acte juridique transi par la folie. Il ne s'agit pas d'opérations registrables par le spectateur dans les termes d'un gain de connotation, de recul critique par rapport aux personnages, ou de dérision par rapport au mélodrame, et à la scène hollywoodienne, mais de sursauts d'ironie qui touchent le spectateur au vif de sa conviction : qu'à défaut d'une moralité de situations (compromise par la vacuité psychologique des personnages), il peut compter sur une moralité du récit, sur une juridiction de son sens, qui fait défaut aussi.

Chaque fois qu'il y va de la rencontre (de la *tuchè*), les masques s'imposent comme figures de non-sens, chaque fois que le récit en vient au moment de proférer sa moralité, la platitude des images, du commentaire off, la dérobe

Jean-Pierre OUDART

En raison de l'abondance des matières, nous sommes contraints de reporter les textes suivants « Glorieuses bassesses » (sur La Marquise d'O) *de P. Bonitzer, « Leçons d'histoire » (sur Angelopoulos), de N. Heinic, « Entretien avec Emile de Antonio », par Louis Marcorelles, le compte-rendu du festival de Belfort, par Louis Storecki etc. Ces textes paraîtront dans le prochain numéro qui sera mis en vente le 25 novembre.*

Cinéma palestinien

Entretien avec Mustapha Abou Ali et Randa Chahal

Cahiers. *Qu'est-ce que la guerre a changé pour vous ?*

M. Abou Ali. Au début, pas grand chose, nous couvrions cette guerre comme le reste : travail de routine. Et puis les choses ont vraiment changé, pas seulement pour nous en tant que cinéastes, mais pour tous ceux qui vivaient le feu de cette guerre.

D'abord le blocus alimentaire, imposé très tôt aux quartiers Ouest (quartier palestino-progressiste), la vie de plus en plus difficile à tous les niveaux, le travail aussi : plus d'électricité (seulement quelques heures par jour), l'eau qui commençait à manquer, plus d'essence pour se déplacer ; et bientôt plus de pellicule : il a fallu envoyer un camarade en chercher au Koweit, puis à Chypre. Plus de réparation possible du matériel non plus.

Une autre conséquence de la guerre, a été le départ de cinéastes « révolutionnaires » qui pourtant, avant, parlaient beaucoup de guerre révolutionnaire et tout ça. Par contre, d'autres ont alors travaillé avec nous et nous avons formé un collectif de cinéastes libanais et palestiniens.

Cahiers. *Et les studios ?*

M. Abou Ali. Le studio de Baalbek où nous travaillions était dans la partie Est de Beyrouth, aussi est-il tombé aux mains des Phalanges, donc plus question pour nous d'y mettre les pieds : ni montage, ni développement possible. Tous nos originaux étaient là-bas (22 à 23 films), tous ont été détruits, brûlés. Il nous reste les copies : on va maintenant les considérer comme des originaux et tirer de nouvelles copies. Les Syriens aussi ont refusé de nous rendre une partie des originaux que nous avions donné à développer chez eux avant l'intervention militaire.

Cahiers. *Qu'avez vous fait alors ?*

M. Abou Ali. On s'est débrouillé pour continuer à travailler ; on a trouvé un générateur qui pouvait fonctionner six heures par jour : on pouvait développer les photos, recharger les caméras etc. Et puis on se déplaçait avec les combattants dans leurs véhicules.

On s'est divisé en deux groupes : un pour la montagne, un pour le secteur des hôtels, avec les combattants.

Cahiers. *Quel type de travail était-ce ?*

M. Abou Ali. Comme il n'était pas possible de faire autre chose, on a filmé, accumulé, en se disant qu'entre deux cessez-le-feu il serait toujours possible de sortir tout ça pour le donner à développer. Car, comme il était impossible de développer sur place, de monter, etc., nous n'avions pas la possibilité de faire quelque chose comme un journal quotidien qui serait intervenu à chaud, nous étions contraints au long terme, à filmer dans la perspective de films à venir. On a enregistré 15000 mètres couleur et 7 000 noir et blanc.

Et à l'heure qu'il est les camarades continuent.

Cahiers. Et que filmiez-vous ?

M. Abou Ali. La guerre a plusieurs faces d'horreur. Pour nous, ce qui nous intéressait n'était pas l'horreur de cette guerre, mais voir ce que concrè-

tement elle représentait pour nous tous, pour notre peuple ; nous ne cherchions pas tant à filmer les évènements militaires, mais plutôt comment s'organisait notre résistance, notre vie ; ce que la guerre changeait en bien et en mal. Et pourtant ce que nous avions sous les yeux était souvent horrible ; par exemple l'arrivée à l'ouest des réfugiés de Tell El Zaatar.

Cahiers. *Vous avez filmé alors ?*

R. Chahal. Oui c'était horrible, tous ces gens pleuraient et on pleurait avec eux. Ils ne voulaient pas qu'on filme, nous injuriaient, ils ne voulaient rien entendre ; ils ne voulaient pas des reporters étrangers et même de nous ils ne voulaient pas. On hurlait nous aussi, que c'était important de filmer, qu'il le fallait...

Cahiers. *Pourquoi ?*

M. Abou Ali. Parce que ça fait partie de notre histoire. Mais finalement c'est peut être eux qui avaient raison ; c'était inhumain pour nous aussi. Les gens ne veulent pas qu'on filme leur misère.

Cahiers. *Et les forces de droite ? Est-ce que vous savez de quelle manière intervenait le cinéma pour elles ; constituaient-ils des archives aussi ?*

R. Chahal. Nous ne connaissons pas leur attitude générale sur cette question mais nous avons appris des choses précises. Par exemple que lorsque le camp de la Quarantaine (le premier des camps palestiniens de la zone Est à être tombé) est tombé, ils sont venus filmer leurs propres massacres pour constituer des archives qui montreraient bien leur « efficacité » ; c'est la méthode nazie. On sait aussi que lorsqu'ils ont torturé il est arrivé qu'ils filment leur victime. On a eu des preuves sur le fait qu'ils filmaient des cadavres de gosses par terre après la chute de la Quarantaine. Ils ont traîné devant des caméras des gens, des femmes qu'ils avaient maltraités, en haillons, mal habillés, sans doute pour nous faire passer pour une race inférieure ou je ne sais quoi. C'est leur façon à eux de mettre en image leur victoire.

D'ailleurs d'une manière générale ils ont étouffé toute espèce de vie culturelle dans les zones qu'ils contrôlaient ; c'est une des raisons pour laquelle beaucoup d'artistes chrétiens libéraux ou de gauche sont venus chez nous. Ils étaient expulsés d'ailleurs, par exemple des cinéastes comme Maroun Bagdadi, Jean Chamoun. D'une manière générale la guerre a donné lieu chez nous à une grande explosion culturelle, théâtre populaire dans les villages du Sud, bouquins, poèmes, dessins d'enfants, etc.

Cahiers. *Vous, subjectivement, comment viviez vous tout ça, cette guerre, votre travail ?*

M. Abou Ali. A la fin on s'habitue au bruit de la guerre, et c'est quand vient une accalmie que tu t'inquiètes : ça devient l'inverse. Pour moi le fait d'être aussi proche de la mort en permanence, de la mienne, car à chaque instant tu pouvais mourir, m'a plutôt délivré de cette angoisse. J'avais très peur de la mort avant (ça se voyait dans mes films). Et puis, on avait un très fort sentiment de liberté. La liberté d'expression, pouvoir dire ce qu'on pense. Je n'avais pas vécu ça depuis la Jordanie, avant septembre 70.

Mais il y a un autre problème, comme responsable du cinéma, j'avais la tache de répartir les équipes de tournage vers les différents points ; et il y avait des zones dangereuses, mortelles. Personne n'en n'avait vraiment conscience pendant longtemps puis un jour Hani s'est fait tuer, « en opération » ; on a su que nous aussi on pouvait mourir d'une balle ou d'un obus. Et quand on se retrouve après les missions on est vraiment heureux, on s'embrasse tous.

Cahiers. *Qu'allez vous faire maintenant ?*

M. Abou Ali. On va monter avec ce qu'on a ramené trois films en coproduction ; je pars à Rome monter un film sur Tell el Zaatar, en coproduction avec Unita-Film ; il y a un projet entre le P.C. libanais et Unicité ; et un troisième grand projet sur Beyrouth, toute la guerre. On cherche maintenant des coproductions ça nous permettra de réaliser deux fois plus, c'est mathématique. Dans l'immédiat Randa va monter un film sur la situation jusqu'à l'intervention syrienne.

Cahiers. *Les 15 000 mètres sont développés à présent ?*

M. Abou ali. Oui, oui, on a vu ça.

Cahiers. *C'est comment ?*

M. Abou Ali. Dominante Bleue mais c'est pas mal.

Propos recueillis par
Jean Narboni et
Serge Le Péron
le 21 octobre 1976

Erratum

Dans l'article de P. Bonitzer sur **L'empire des sens** (n° 270), il fallait lire, p. 49, ligne 7 **faille** au lieu de **famille**, et p. 49, ligne 15, **irrepérablement** et non **irréparablement**.

Plus c'est stupide plus c'est intelligent

(Anatomie d'un rapport)

Dans le film de Moullet-Pizzorno je peux voir, c'en est le sujet, une interrogation sur la jouissance féminine, et aussi, la fameuse « spécificité » des femmes, pointée jusque dans ses détails : plaisirs du corps (elle aime aller au hammam de la mosquée), du bricolage (choisir un tissu au marché Saint-Pierre), dégoût du discours (la rationalité) de l'enseignement, impossibilité d'écrire (« les mots me manquent »), etc. aire familière, trop pour avoir envie de m'y attarder.

Je peux aussi y voir, c'est rare, les *deux termes* du rapport homme-femme, l'homme *et* la femme, l'un ne prend pas la place de l'autre. Ici, pas d'écho, ni dans un sens : la voix de son maître manipulée (cf. Anne-Marie Miéville dans les derniers Godard), ni dans l'autre : le renchérissement d'ami des femmes culpabilisé, renversant bêtement la vapeur, la valeur sexistes.

Mais ce qui a frappé surtout dans *Anatomie d'un rapport* c'est que Moullet s'y risquait : pauvre, cinéaste, acteur et « mec », il faut bien le dire, il n'a pas le beau rôle. (Je n'insiste pas sur cet aspect, dont a parlé Skorecki dans le dernier numéro).

Et il occupe le devant de la scène, c'est sûr.

Victime et bourreau, les places s'échangent dans le jeu du film, à tous les niveaux : homme cinéaste/femme cinéaste, personnage masculin/personnage féminin, réalisatrice/interprète, personnage Moullet/acteur Moullet, acteur Moullet/non-actrice Pizzorno, cinéaste Moullet/spectateurs, Moullet bourreau et victime de lui-même, etc.

Déjà, en 1964, l'intéressait dans *La Punition,* film de Jean Rouch, « le mensonge suspect » et à propos de cinéma, de vérité, de cinéma-vérité, trois choses bien distinctes, il notait l'importance du mensonge et de l'erreur sans lesquels la vérité ne serait qu'un concept vide de sens : *« La vérité n'est qu'une chose exceptionnelle, anormale, qui ne peut, ne doit exister qu'une fois sur cent »...*

Suspicion du mensonge, qu'est-ce à dire ? S'agit-il de mensonge suspect de mensonge ? donc de vérité ? de mensonge suspect de vérité ? ou suspect parce que mensonge ? indécidable.

« On peut parier que ce film n'aura aucun succès... » (Jean Eustache) : c'est la publicité parue dans *Le Monde* pour le film.
— C'est l'humour de Moullet (conjuratoire ?).
— C'est vrai que le public de ses films précédents n'a pas été très massif. Il en parle, dans *Anatomie.*
— Le film tient l'affiche des *Noctambules* et attire même des spectateurs égarés du porno. Il dépasse le succès dit d'estime.
— Les spectateurs sortent de la salle parfois furieux (il nous prend pour des cons) et dégoûtés (il est laid, son film est laid, vulgaire, glauque, misérabiliste...), le plus souvent incertains et troublés, ne sachant à quel degré se vouer. C'est drôle mais est-ce qu'on rit du personnage ? Est-il idiot ? Pourquoi s'amuse-t-il a l'être (plaisir pervers de passer pour un idiot aux yeux des imbéciles) ? Est-il sérieux ? (l'enjeu du film le laisse croire). Après tout, la pataphysique, c'est pas si mal, mais vraiment il ne sait pas filmer, non, ceci n'est pas un film. De qui se moque-t-on ?

La femme du film, elle, conduit sa révolte (donc, elle n'est pas du côté du pouvoir) contre l'homme-Moullet, et pédagogue (donc maître quelque part) elle lui apprend à faire l'amour.

Autre déplacement : dans un plan elle dit « le cinéma nous empêche de parler », c'est plus facile de discuter des films qu'on a vus, qu'on va voir (dans une scène ils feuillètent le programme) que de soi.

La cinéaste n'est-elle pas piégée à son tour ? Cette fois par le film-même : « la relation sexuelle n'est pas toujours une partie de plaisir », cela ne fait-il pas écran à ceci : l'autre pôle du film, autobiographie d'un cinéaste pauvre (Luc Moullet), en un film fauché... ?

Dans la mise en place des détails aussi bien tout est calculé (pour une économie maximum) : les plans, courts, ne sont jamais improvisés, au contraire, rigoureusement réglés (quand ça dure plus d'une minute, oui, c'est la limite de Moullet-acteur ; il le raconte dans *Le Monde*) et tous les accessoires sont prêts à l'emploi, prêts à porter : il a ses lunettes derrière lui, qu'il sort sans même se retourner, quand il lui faut lire dans le plan, qu'il ne perd pas une seconde à chercher non plus que la caméra dans un pano ; elle a cigarettes et allumettes à portée de la main, etc.
La gageure avec son côté gag, un peu potache. L'adolescent, le grand duduche (nunuche), on le sent ailleurs dans le film : voir les préliminaires amoureux — qui se déroulent à toute allure (économie, économie) — premières caresses, musique (1), et déshabillage...

En tout cas, ils ont dû bien s'amuser au tournage, on le voit souvent dans les plans...

Autobiographie, documentaire, fiction, comique, les catégories se troublent.

De très beaux moments, d'étrangeté, de fantastique, aussi : « Je suis la première *victime* », dit-il, en gros plan face à la caméra. C'est en quelque sorte le début d'un film de science-fiction. Le fléau est là, les femmes et leur libération : « Pourquoi, alors que des milliers d'hommes ont pu baiser sans problème, faut-il que moi j'arrive au mauvais moment ? » Plus loin, c'est la béance de cette histoire de bouches d'égoût qui ont exactement (toujours la précision, la rigueur du calcul) la dimension des bobines de film qu'il tient serrées sous son bras et qui roulent... et elle n'a pas de fin cette histoire d'homme et de femme ; à un moment, c'est comme Depardieu dans le dernier Ferreri, on croit que la solution c'est : plus de rapport sexuel (avec l'insert du fantasme, les portillons coupeurs de bites), alors ils vont se promener en forêt... mais après, ils recommencent, toujours avec sérieux, sans prendre la chose au tragique : « J'ai l'impression que tu me fais une blague », « Je crois que tu me joues un tour », etc.

Quant à la fin, Moullet s'y expose encore, dans son goût (masculin ?) de la bonne fin, du dénouement et il se fait contester par une séquence d'explication, pas très réussie, ce n'est pas grave (il y est fort mal à l'aise, ses yeux regardent à droite, à gauche ; il commente off : « techniquement, je ne suis pas d'accord »). S'il y a ici échec du semblant de destruction de l'image de marque, elle en prend ailleurs de très sérieux coups...

Au début du film, cette fois, il y a la valise de la fille, une valise énorme qu'elle porte avec une facilité dérisoire, elle est certainement vide. Moullet ne joue pas le jeu du vraisemblable, mais il la met quand même en scène pour dire au spectateur, tout bêtement, voyez, elle revient de voyage (vous avez vu juste avant la gare de Lyon) ou bien : c'est ça le cinéma, aussi artificiel que la vie d'ailleurs — et aussi sérieux : ... *« le désir et la peur de tourner, peur de se trahir, de donner des pensées et des sentiments une représentation qui les dévalue... »* (Moullet, toujours dans *Le Monde).*

Le cinéma dans le cinéma, et puis, les vieux trucs et les ficelles, et surtout *les bouts de ficelle*.
A sa première apparition, le personnage-Moullet ose à peine ouvrir la porte et se montrer, son amie ironise : « toujours traqué par les créanciers ? » et jusqu'à la fin il sera sans cesse question d'argent ; l'humour, la sécheresse empêchent le sordide d'affleurer, pas de plongée dans le pathos.

Un exemple : il attend un chèque de la vente d'un de ses films au Burundi, il ne vient pas car les lions rôdent autour des cinémas de plein air et font fuir les spectateurs. (On devine qu'il n'a négligé aucune piste de rentabilisation de son produit.) L'histoire n'est pas terminée, il attend également un chèque du chômage... mais ne nous apitoyons pas, il recevra de l'argent, par erreur, erreur de nom, c'est à un autre Moullet pro-Pinochet qu'il était destiné...
Quand il fait son marché, c'est une saynète tout à fait didactique sur le coût de la vie : « batavia, 2,20 F », plan suivant : « laitue, 2 F », vous me donnerez une laitue ». Plus tard, grâce au chèque-miracle, Moullet, toujours son petit filet à la main (pas un panier-mode, pas de « couffin ») revient vers les batavias et s'offre un luxe de victuailles...
Le tout filmé, (emballé), le plus simplement du monde, pauvrement, bien sûr, et avec exactitude.

Dans le film ça n'arrête presque pas de parler, ça soulève des questions qui sans doute touchent, dit-il, des intellectuels comme lui (voir la très belle scène où, sillonnant sur son vélo villages et campagnes, il interpelle dans deux plans muets, furtifs et énigmatiques, un employé des P.T.T. et un paysan) mais le piège est évité du discours, des tirades gaucho-féministes, des généralisations, des stéréotypes (la réunion de femmes entre elles, par exemple, est discrètement là, ouverte à nos imaginations). Film document certes, sur une question nodale aujourd'hui, sans la distance du savoir ; c'est l'une ou l'autre des deux voix qui commente les déambulations et le savoir sur soi se découvre dans les plans :
lui, quand il « prend son pied », il nous parle de la douce acuité auditive qui lui fait aimer les bruits d'un Berliet sur la route, d'une ambulance ou de Mireille Mathieu !
elle, qui se retrouve enceinte contre son désir (ça arrive), nous jette à la figure l'horreur de ce rapport qui ne lui a donné aucun plaisir (c'est le comble !).

Ces deux moments sont filmés en très gros plans, *simplement*.
Simplicité de la syntaxe, qui produit les effets d'étrangeté ; (un autre exemple : le mouvement arrière à partir d'un banc public : un personnage peut en cacher d'autres...)

De même, quand ils se promènent à la campagne et qu'il dit « je pouvais à nouveau voir le paysage » la caméra panoramique sur les arbres qu'ainsi nous voyons. C'est dit, hop c'est fait
C'est l'aspect littéral du film, où seule joue la dénotation. Leçon de choses, leçon de film, leçon de mots, aussi. Pas de périphrases, de figures de style, de rhétorique.

C'est simple et plat, ça fonctionne...
Ou encore, pendant l'attente du résultat (enceinte, ou non ?), Moullet, assis en face du G. test, la caméra est derrière le G. test : qui observe qui ?
Ou, une fois de plus, qui opprime qui ?

En fin de compte, dans ce film, qui teste qui ?

Dominique VILLAIN

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P 76 avenue Jean-Jaurès - Montrouge - Le directeur de publication . Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

268 - 269

IMAGES DE MARQUE

Présentation
L'image fraternelle
(Entretien avec Jacques Rancière)
La remise en scène, par Serge Daney
Le droit de regard, par Serge Le Péron

Photographies
Le pendule
(La photo historique stéréotypée)
par Alain Bergala
Voici le 1er ministre Premier Ministre
(Chirac dans les D.O.M.)
par Jean-Jacques Henry

Films
Marco Ferreri et la Dernière Femme
par Jean Narboni
Propos, par Marco Ferreri
La doublure *(Nous sommes tant aimés)*
par D. Dubroux
Sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert*
par J.-P. Oudart
Allemagne, années errantes *(Au fil du temps)*
par P. Bonitzer
Vincent mit l'âne dans un pré
par P. Bonitzer et P. Klossowski
Cinéma et Histoire à Valence, par Louis Skorecki
Petit journal

270

S.M. EISENSTEIN

La quatrième dimension au cinéma

Photographies - 3
La surimage, par Pascal Bonitzer

Entretien avec Francis Reusser *(Le grand soir)*

Festivals
Toulon : 12e Festival du jeune cinéma
Son nom de « festival » de Le Caire surpeuplé

Critiques
L'essence du pire (L'empire des sens), par P. Bonitzer
Système de l'affiche (L'affiche rouge), par S. Le Péron
Le Gallon rouge (Novecento), par S. Toubiana
Petit journal